

6. *Oblivion* (Sarah Vanhee)

6.1 Eine neue Ordnung etabliert sich¹

2015 fand die Uraufführung von *Oblivion*, einer Performance von Sarah Vanhee statt, die aus einer Erforschung ihres Verhältnisses zu Abfällen hervorging.² Ein Jahr lang hat sie in einer Art Selbstversuch ihren Müll gesammelt und archiviert, um schließlich eine künstlerische Arbeit aus und mit jenen Dingen (Gegenständen, Verpackungen, Gedanken und Texten) zu entwickeln, die sie gewöhnlich weg- oder werfen würde.

Während die Zuschauer*innen den Raum, in dem die Performance stattfindet – einen klassischen Theaterraum (ohne Bühne, aber mit Zuschauer*innentribüne) –, betreten, ist Vanhee bereits damit beschäftigt, Dinge aus einer Kartonschachtel auszupacken. Sie trägt ein schwarzes, lässiges Kleid und schwarze Leggings. Auf der rechten Seite des Bühnenraums sind 46 große Kartons nebeneinander aufgestapelt, auf denen jeweils ein zeitlicher Abschnitt und zum Teil ein Ort vermerkt sind. Vanhee nimmt ein Abfallprodukt nach dem anderen aus dem ersten Karton und legt es sorgfältig auf den Bühnenboden: eine Plastikflasche, einen Strohhalm, einen Gummiring, Ohrstöpsel, einen Joghurtbecher, eine externe Festplatte, Batterien, eine Medikamentenschachtel, einen benutzten Teebeutel und so weiter. Nach kurzer Zeit ist für den*die Zuseher*in absehbar, dass Vanhee die repetitive und monotone Tätigkeit des Auspackens von Abfällen bis zum Ende der Performance fortsetzen wird. So zeichnet sich während der Aufführung angesichts der noch ungeöffneten Kartonschachteln am rechten Bühnenrand auch der zeitliche Horizont der Performance ab.

1 »A different order establishes itself.« Das ist der erste Satz, den Vanhee in *Oblivion* spricht.

2 Die Premiere der Performance *Oblivion* fand am 12. November 2015 in Campo in Gent statt.

Oblivion ist – wie viele konzeptuelle künstlerische Arbeiten – durch eine flache Dramaturgie und die Verweigerung des Kreierens und Brechens von Erwartungshaltungen gekennzeichnet. Schnell kann der*die Zuseher*in erkennen, welche Aufgabe sich die Künstlerin gestellt hat, um für die restliche Dauer der Performance (130-150 Minuten) zu beobachten, wie sie diese bewältigt. Die Bewegungen Vanhees finden nie um ihrer selbst Willen statt, sondern sind insofern funktional, als sie der Zielsetzung entspringen, alle Kartonschachteln auszupacken und alle Abfallprodukte auf dem Boden aufzulegen. Der Rhythmus dieser Tätigkeit ändert sich während der gesamten Performance kaum, die Choreografie zeichnet sich durch das Fehlen von alternierenden Spannungsbögen und Ruhemomenten aus. Das trifft auch auf das kontinuierliche Sprechen Vanhees zu, das einen gleichmäßig dahinfließenden Textstrom erzeugt, der nur selten von musikalischen Einspielungen³ abgelöst wird. Die Performance besteht in der Akkumulation von Abfällen, sie kann als das Kreieren einer Müll-Assemblage⁴ in Echtzeit – als Performance – beschrieben werden.

Die Erarbeitung von *Oblivion* fand zu einem Zeitpunkt statt, nachdem die in Belgien lebende Künstlerin, Performerin und Autorin mehrere Jahre lang ihre künstlerischen Arbeiten in Räumen außerhalb von Theater- und Tanzinstitutionen realisiert hatte, welche generell als *Regime des Sichtbaren* gelten können. Das Dispositiv des Theaters hat historisch betrachtet das Sichtbare und den Blick privilegiert und somit zur Etablierung einer spezifischen Hierarchisierung der Sinne beigetragen, die selbst in den etymologischen Wurzeln des Begriffs »Theater« ausgemacht werden kann – ist doch der Begriff »Theater« auf das griechische Wort »theatron« zurückzuführen, welches mit »Raum

3 Vanhee beauftragte Alma Söderberg und Hendrik Willekens, ein DJ-Set für die Performance im Hinblick auf Abfall und Exzess zu erarbeiten. Vor allem im letzten Teil der Performance ersetzen Hip-Hop-Songs das Sprechen Vanhees.

4 In der Kunstgeschichte kam der Begriff »Assemblage« zu Beginn der 1960er Jahre auf. Die erste Ausstellung, die sich explizit der Assemblage als künstlerischer Gattung widmete, war die Ausstellung »The Art of Assemblage«, die vom 4.10.1961 bis zum 12.11.1961 im New Yorker Museum of Modern Art stattfand. Im Anschluss etablierte sich der Begriff in der kunstgeschichtlichen Fachterminologie. Bei den Arbeiten, die in dieser paradigmatischen Ausstellung der Moderne gezeigt wurden, stand das künstlerische Arrangement von kunstfremdem Material mit der Intention, dieses zu einer neuen (Sinn-)Einheit zu verwandeln, im Vordergrund. Vgl. Geiger, Stephan: *The Art of Assemblage*, München: Verlag Silke Schreiber, 2008, S. 95-96.

zum Schauen«⁵ übersetzt werden kann. Nachdem Vanhee das *Regime des Sichtbaren* eine Zeit lang gemieden hatte, stellte sie sich die Frage, ob sie nicht in umgekehrter Weise dasjenige, was gewöhnlich unsichtbar ist bzw. möglichst unsichtbar gemacht wird, in das Dispositiv des Sichtbaren überführen könnte.⁶ In *Oblivion* schenkt sie demnach ausschließlich jenen Dingen Aufmerksamkeit, derer sie sich normalerweise tagtäglich entledigt und die sie somit üblicherweise in einen *Bereich des Unsichtbaren* abschiebt – einschließlich ihres materiellen Mülls, ihrer Exkreme, ihres digitalen Mülls und verworfener Ideen. Von November 2014 bis November 2015 kehrte sie so ihr kulturell und sozial konditioniertes Verhältnis zu Abfällen um und bewahrte möglichst alles, was sie gewöhnlich wegwerfen würde, auf.⁷ Ausgenommen waren bloß organische Abfälle, die sie vor der Entsorgung fotografisch festhielt und in das *Regime des Sichtbaren* überführte, indem sie die entstandenen Fotografien meist im Foyer des Theaters projizierte, in dem sie die Performance aufführte. *Oblivion* bedeutet auf Deutsch Vergessen(heit) oder Nichtbeachtung, kann aber auch mit Besinnungslosigkeit oder Verwüstung übersetzt werden – Begriffe, die das kulturelle Verhältnis zu Müll treffend beschreiben. Der Philosoph Greg Kennedy schreibt über den Nexus des Verworfenen und des Unsichtbaren:

Trash as a phenomenon, however, tends always to disappear – into black plastic bags, out-of-the-way landfills, incinerators, into the depths of the ocean and Third-World processing plants. Trash retreats into absence instead of breaking forth into presence. Items of industrial consumption are ringed round by concealment.⁸

Tadeusz Rachwał geht davon aus, dass das Anderswo, wohin der Müll gebracht wird, mit dem Bedürfnis verknüpft ist, einen Raum der Klarheit zu schaffen: »The elsewhere which culture posits as a no-place of sorts to which all rubbish ought to be neatly directed, a ›thereness‹ which is there in order to make room

5 Das griechische Wort »theatron« war der technische Begriff für den Zuschauer im antiken Theater und daran anschließend die Bezeichnung für den gesamten Theaterbau. Vgl. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gerard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 880.

6 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017.

7 Vanhee unterbrach diese Tätigkeit für einen Monat nach der Geburt ihrer Tochter und während der zwei Wochen, in denen sie auf Urlaub war.

8 Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 52.

for the ›here‹ of the anthropoemic utopia of a clean and neat space of clarity.«⁹ Indem Vanhee jeden noch so kleinen Gegenstand einzeln aus einem Karton nimmt und ihn sorgfältig auf den Boden legt, zelebriert sie ihren Müll und würdigt – in einer Art Umkehrung der konventionellen Aufmerksamkeitsökonomie – jene Dinge, die normalerweise schnellstmöglich aus dem Blickfeld geschafft werden. Das Berühren jedes einzelnen Abfallprodukts betont ihre Involviertheit und stellt so das Gegenteil einer distanzierten Kritik dar.

Bild 10: *Oblivion* (Sarah Vanhee/CAMPO)



Foto: Phile Deprez

Amanda Boetzkes schreibt über das Sammeln von Müll: »The gleaner passively refuses to participate in the economic system and deploys an active cunning to bypass it and recover its discard. Gleaning waste is the aesthetic act par excellence because it severs the intentional relation between an object's designed utility and its economic destination.«¹⁰ *Oblivion* ist ein Akt

9 Rachwał, Tadeusz: »Introduction«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 5.

10 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 51.

des Zurückholens, der dazu führt, dass sukzessive eine Müllinsel entsteht, die schließlich zu Abfallpfaden wird, welche sich letztlich zu einem Müllmeer ausweiten, das den gesamten Boden des Bühnenraums bedeckt. Die Naturmetaphorik im letzten Satz ist insofern nicht zufällig gewählt, als dieser Akt des Reinvestierens in Dinge, denen Vanhee keinen Wert mehr beigemessen hatte, Parallelen zu Vorgängen in der einst sogenannten Natur aufweist, da im Bereich der Natur kein Unterschied zwischen wertvollen und wertlosen Entitäten bzw. zwischen Waren und Müll existiert. Die Natur kann Kennedy zufolge als ein Bereich betrachtet werden, der sich durch Indifferenz in Bezug auf den Wert von Dingen und Entitäten auszeichnet, was auch bedeutet, dass es Müll oder Abfall nicht geben kann. Er schreibt: »Ecology teaches that on the macro level nature wastes nothing. There death gets absorbed into life through an incessant, all-encompassing cycle impenetrable to the micro level judgements of positive and negative.«¹¹ Wie in den letzten Kapiteln aber bereits gezeigt wurde, ist die Natur immer schon mit der Kultur verstrickt und kann deshalb nicht (länger) als ein dieser gegenüberstehender Bereich verstanden werden.

Vanhee begegnet alten Joghurtbechern, Flaschen, E-Mails, Milchpackungen, verworfenen Gedanken, Altpapier und Textfragmenten wieder, von denen sie sich früher getrennt hätte. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Intra-Aktionen, in die sie und diese Dinge involviert waren und die nicht nur sie und diese Abfallprodukte hervorgebracht haben, sondern auch diese künstlerische Performance mit dem Titel *Oblivion*, welche implizit die Frage stellt, nach welchen Kriterien wir im Alltag unaufhörlich beurteilen, was brauchbar ist und was nicht, was einen Wert hat und was nicht.

When I started to keep what I would normally throw away, it was very difficult and I often caught myself – still throwing something away because I am so conditioned to do that. After one year when I could throw things away again it was very difficult for me to do that because I was so conditioned to not do it. So it was really unsettling to see how much our worldviews and our view of life is a question of habits and is depending on how we are programmed to do or to perceive things.¹²

11 Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 2.

12 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017.

Was Müll ist und was nicht, hängt generell von derjenigen Person ab, die ein bestimmtes Ding wegwirft, denn Müll kann alles – von teuren Artefakten bis zu bloßem Staub – sein, wobei die Kategorisierung in Müll und Nicht-Müll genauso uneindeutig ist wie jene in organische und anorganische Abfälle. Sind etwa Haare, die sich in einer Bürste gesammelt haben, organischer oder anorganischer Abfall oder können sie generell nicht als Müll betrachtet werden? In einer Szene in *Oblivion* erklärt Vanhee, dass sie mitunter nicht wusste, was ihr Müll war – das, was sie konsumiert hatte, oder das, was sie wegge- worfen hatte? Diese Frage berührt das komplexe Verhältnis zwischen Müll und *Fragen des Eigentums*. Kann nur das, was einmal im Besitz von jeman- dem war, zu Müll werden? Sobald ein Alltagsgegenstand in die Mülltonne ge- worfen wird, *endet ein privates Eigentumsverhältnis*. Der Wurf einer Tüte oder eines Gegenstands in den Müllcontainer entspricht dem Übergang von Pri- vat-, Kommunal- oder Unternehmenseigentum in öffentliches Gut, womit die persönliche, betriebliche oder kommunale Handhabung, Nutzung oder Kon- sumption eines Dings normalerweise endet und der Gegenstand Teil einer staatlich kontrollierten logistischen Operation wird, die sich mit Transport-, Lagerungs- und Recyclingmodalitäten befasst, welche aber auch zunehmend an private Unternehmen ausgelagert werden.¹³

Auch menschliche Körperflüssigkeiten und Organe können zu öffentli- chen Gütern werden – etwa wenn Blut, Samen oder Organe gespendet wer- den. »No one can see how your private shit from your body becomes corporate shit«¹⁴, sagt Vanhee in *Oblivion*, während sie einige Plastikteile aus einem der Kartons fischt und am Boden auflegt. Wenig später sagt sie:

When you buy something it is your property. When you use it and subse- quently dispose of it, it's not your property anymore – it has indisputably become public matter. This public matter is being treated in marginal places by professional workers.¹⁵

Die Uneindeutigkeit des Mülls als öffentliches oder privates Gut zeigte sich im 19. Jahrhundert besonders darin, dass Plünderer von Müllhalden und Straßen-

13 2010 wurden etwa 70 % des deutschen Hausmülls von privaten Unternehmen einge- sammelt. Vgl. Kremers, Patrick: »Der Kampf um den Müll«, in: *Die Zeit*, 26.8.2010, <https://www.zeit.de/wirtschaft/unternehmen/2010-08/muell-kommunen>. Zugriff am 3.1.2019.

14 Zitat aus der Performance *Oblivion*.

15 Zitat ebd.

müll zum Teil als Diebe angesehen wurden, während sie behaupteten, sie hätten nur Dinge gefunden, die niemandem gehörten und deshalb zur freien Entnahme stünden.¹⁶ Was in einer bestimmten Kultur in einer spezifischen historischen Epoche entsorgt werden darf und was nicht, verdeutlicht die von dieser Kultur vorgenommenen Grenzziehungen – unter anderem zwischen wertvollen Gegenständen und Müll, zwischen privaten und öffentlichen Gütern oder zwischen Menschen und Nicht-Menschen –, Grenzziehungen, die, wie Barad betont, nie a priori existieren, sondern immer ein Resultat von historisch spezifischen und politisch bedeutsamen Verhandlungspraktiken darstellen.

Die Grenze zwischen Subjekten und Dingen bzw. Waren wurde und wird immer wieder neu und anders gezogen. Historisch gesehen wurden bis zum Ende der Sklavenhaltung auch Menschen spezifischer Herkunft als das Eigentum anderer Menschen betrachtet, wodurch sie einen ähnlichen Status wie Dinge hatten. Sie konnten wie Waren erworben und damit zum Eigentum eines Menschen werden und wurden in manchen Fällen sogar »entsorgt«. Ein besonders grausames Beispiel für die Gleichsetzung von Subjekten mit Waren ist das Zong-Massaker, das im Jahr 1781 stattfand: Das mit 470 schwarzen Sklav*innen beladene britische Schiff Zong startete von der afrikanischen Küste, um nach Amerika überzusetzen, und geriet aufgrund der Tatsache, dass es vollkommen überladen war (was auf die Gier des britischen Kapitäns im Hinblick auf die Profite durch den zukünftigen Verkauf der Sklav*innen zurückzuführen ist) mehrmals in Seenot. Aus diesem Grund wurden 132 Sklav*innen unterwegs auf Befehl der britischen Schiffsoffiziere über Bord geworfen. Der Besitzer des Schiffs, ein Brite namens James Gregson, machte nach der Ankunft der Zong in Jamaika Versicherungsansprüche für die über Bord geworfenen Sklaven geltend und argumentierte, dass es nicht genug Wasser an Bord gegeben hätte, um die Crew und die »menschliche Ware« zu ernähren.¹⁷ Die Wahrnehmung, Bezeichnung und Behandlung von Personen als »menschliche Waren« befugte Weiße dazu, diese zu besitzen und – im Fall der Überfahrt der Zong – zu entsorgen.¹⁸

16 In Deutschland gilt seit dem Jahr 2019 das »Containern«, also das Mitnehmen noch genießbarer Lebensmittel aus den Müllbehältern von Supermärkten, als Diebstahl und stellt somit eine Straftat dar.

17 Vgl. Walvin, James: *The Zong. A Massacre, the Law and the End of Slavery*, New Haven: Yale University Press, 2011.

18 Vgl. ebd. In einem Gerichtsverfahren in Jamaika wurde zugunsten der britischen Schiffsoffiziere entschieden. Der Prozess wurde von den Sklavereigegner*innen in

Vanhee singt im letzten Abschnitt von *Oblivion* – in ihrem Müllmeer hockend und während sie immer noch ein Ding nach dem anderen der Assemblage hinzufügt – leise mehrmals: »There are too many people in the sea. There are too many children in the sea.« *Oblivion* entstand während des Höhepunktes der Flüchtlingskrise in den Jahren 2014 und 2015. Während Vanhee in Belgien ihren Müll sammelte, wurden in europäischen Zeitungen und Nachrichten unzählige Bilder und Berichte über Migrant*innen veröffentlicht, die von der Türkei oder Afrika ausgehend über die Mittelmeerroute mithilfe von Schleppern und deren halbdesolaten Booten nach Europa zu gelangen versuchten, wobei es in zahlreichen Fällen zu tragischen Bootsunglücken kam, infolge derer tausende Migrant*innen und Flüchtlinge ertranken.¹⁹ Das Mittelmeer wird derzeit nicht nur zunehmend zu einer gigantischen Mülldeponie und einem Schauplatz des Artensterbens, es wurde – ähnlich wie der Atlantik während der Kolonialzeit – zu einem wogenden Massengrab für mehr als 3700 Menschen aus Asien und Afrika, die allein 2015 auf ihrer Flucht nach Europa aufgrund von Bootsunglücken ertranken. Vanhee stellt Ähnlichkeiten zwischen dem Umgang mit Müll und der Behandlung von Flüchtlingen fest. In einem Interview erklärte sie:

Unfortunately, I did see a lot of parallels when thinking about waste and the way Europe is for instance treating refugees. It is a lot about border policies. Susan Strasser is also describing this in her book *Waste and Want. A Social History of Trash* – how waste is always related to a kind of border policy: The bor-

Großbritannien rege mitverfolgt. Aufgrund des großen öffentlichen Interesses wurde der Prozess ein zweites Mal aufgenommen und wieder wurde zugunsten der britischen Schiffsoffiziere Recht gesprochen. Der oberste Richter John Lee wies die Anschuldigungen der Schiffsoffiziere im Zuge des wiederaufgenommenen Gerichtsverfahrens mit folgenden Worten zurück: »What is this claim that human people have been thrown overboard? This is a case of chattels or goods. Blacks are goods and property; it is madness to accuse these well-serving honourable men of murder. [...] The case is the same as if wood had been thrown overboard.«

- 19 Laut UN-Flüchtlingshilfswerk (UNHCR) und der Internationalen Organisation für Migration (OM) erreichten im Jahr 2015 mehr als eine Million Geflüchtete Europa – 972 500 von ihnen über die Mittelmeerroute. Vgl. »UN zählt 2015 eine Million neue Flüchtlinge in Europa«, in: *Zeit Online*, 22.12.2015, online auf: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2015-12/un-fluechtlinge-europa-2015>. Zugriff am 20.5.2018 und »So viele Flüchtlinge wie nie im Mittelmeer ertrunken«, in: *Zeit Online*, 25.10.2016, online auf: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2016-10/un-bericht-fluechtlinge-unhcr-mittelmeer-todesfaelle>. Zugriff am 30.6.2018.

der of the body between private and public, the border of the city between private and public. And there is always some sort of hygienic operation connected with these border policies. I think this is very much related to the border policies of Europe in this moment.²⁰

Differenzierungspraktiken und Konventionen der Grenzziehung zwischen Körpern, auf die es ankommt, und solchen, auf die es nicht ankommt, zwischen jenen, die als Individuen zählen, und jenen, die nicht als solche gezählt werden, prägen die Gegenwart sowie die jüngste Geschichte und haben gravierende politische Implikationen.²¹ Wurden Iraker*innen, die während des Irakkriegs 2003 getötet wurden, in den Medien bloß abstrakt als anonyme und ungefähre Anzahl angeführt, so handelte es sich bei den Kriegsoffern mit amerikanischer Staatsbürgerschaft in der Berichterstattung meist um Körper mit Namen, die präzise gezählt wurden. Auch darauf weist eine Textpassage in *Oblivion* hin.

6.2 Trashkunst: Kunsthistorische Kontextualisierung

Sie [Wegwerfmaterialien] wurden verwendet, weil sie eine Kunst nahe am Brennpunkt gesellschaftlicher Phänomene oder Probleme ermöglichen, eine Kunst, die ihre unmittelbare Verwurzelung in der Alltagskultur einer breiten Masse offenlegt, weil sie immer auch auf einen Prozess in der Zeit, auf die Geschichte der Dinge und der Gesellschaft verweisen, weil Müll ein Teil der Welt ist und gelebtes Leben impliziert.²²

In der bildenden Kunst geht das Sammeln und Arbeiten mit Materialien, die als wertlos gelten, zurück auf den Kubismus, den Dadaismus und den Surrealismus. Die Kubisten Pablo Picasso und Georges Braque verwendeten 1912 erstmals industriell produzierte Abfälle als Material für ihre künstlerischen Arbeiten, als sie Zeichnungen mit Tapetenstücken, Zeitungen, Wachstuchresten und anderen gefundenen Materialien in den ersten Collagen (den *papiers*

20 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017.

21 Zur Performativität und Problematik ungezählter und anonymer Körper in der medialen Berichterstattung vgl. Butler, Judith/Athanasidou, Athena: *Dispossession. The Performative in the Political*, Cambridge: Polity Press, 2013, S. 97-104.

22 Zbikowski, Dörte: »weil sie etwas Besonderes sehen in den Dingen, die anderen nur Müll sind«, in: Hüsch, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011, S. 182.

collés) kombinierten. Picasso fertigte in den 1920er Jahren erste Assemblagen und Skulpturen aus Fundstücken und Abfallmaterialien (etwa *Stierkopf*) an, wobei Form-Experimente und die Farben der integrierten Materialien die Hauptkriterien für ihre Einbeziehung darstellten. Hannah Höch, Dadaistin und Pionierin der Fotomontage, montierte aus Illustrierten ausgeschnittene Schnipsel zu Collagen, welche sozialpolitische Kommentare darstellten. In den Readymades und den kinetischen Skulpturen Duchamps entsprangen die Rekontextualisierung und das Kombinieren von gefundenen Dingen und Materialien nicht primär einem ästhetischen Interesse, sondern vielmehr dem Bedürfnis, zu hinterfragen, was Kunst bzw. das Material der Kunst sein könnten. Ein ähnliches Anliegen hatten Robert Rauschenberg und der Dadaist Kurt Schwitters beim Aufkleben von Müll auf Leinwände oder beim Anfertigen von Collagen und Skulpturen aus Abfall. Schwitters »entnutzte« alte Zeitungen, Konservendosen, Porzellanscherben, Straßenbahntickets und ähnliche Reste des alltäglichen Lebens in seinen Merzbildern und Collagen. Nachdem industriell fabrizierte Alltagsgegenstände den Markt zu Beginn des 20. Jahrhunderts überschwemmt hatten, wurden von den Dadaisten vermehrt weggeworfene Dinge collageartig in Bilder integriert und zum Teil übermalt. Walter Benjamins Reflexion dieser dadaistischen Praxis verdeutlicht, dass hier noch die Arbeit am Bild bzw. am Kunstwerk im Vordergrund stand:

Man stellte Stilleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettenstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, [...] das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als alle Malerei. So wie der blutige Fingerabdruck des Mörders auf der Buchseite mehr sagt als der Text.²³

Die Dadaisten re-auratisierten wertlose Fundstücke in ihren Skulpturen, Collagen, Assemblagen und Bildern, wobei sie die Gebrauchsspuren auf und den Verschleiß von Gegenständen betonten, um nicht den Eindruck zu erwecken, sie würden Waren in ihren Kunstwerken überhöhen, die von demselben kapitalistischen Produktionsapparat hervorgebracht worden waren, der auch die Kriegsmaschinerie (im Ersten Weltkrieg) produziert hatte. Um diese Assoziation zu vermeiden und sich der Zweckbestimmtheit der kapitalistischen Warenproduktion zu

23 Benjamin, Walter: »Der Autor als Produzent«, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teil*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 692.

verwehren, betonten die Dadaisten den ephemeren Charakter ihrer Werke, »der eine[r] Wertsteigerung des Ausgeschiedenen durch die Überführung in den Modus einer beständigen Kunst«²⁴ Widerstand bot. Die Integration von Müll in die moderne Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts war mit einer Dekonstruktion des Wertbegriffs verbunden.

Später fand diese Praxis eine Weiterentwicklung bei Robert Rauschenberg (vor allem in seinen *Combine Paintings*) sowie etwa in Arbeiten von Jean Tinguely, Arman, Alicja Kwade und Tina Hauser. Arman, Mitbegründer der Künstlergruppe Les Nouveaux Réalistes, stellte 1961 einen Plexiglasbehälter gefüllt mit den Abfällen des Pop-Künstlers Jim Dine aus. Ob es sich bei dem Unrat, aus dem das Objekt *Poubelle de Jim Dine* (*Abfalleimer von Jim Dine*) bestand, tatsächlich um die Abfälle von Jim Dine handelte, ist unklar – könnte es sich bei den Zigarettenschachteln und Verpackungen diverser Kosmetika doch auch um die Abfallprodukte einer anderen im Westen lebenden Person handeln. Jedenfalls fungiert der mit Müll gefüllte Glaszylinder als Portrait, das Rückschlüsse auf eine Person ausgehend von deren materiellen Spuren erlaubt und zugleich auf die Ambivalenz von Individualität und Masse im Hinblick auf konsumierte Waren bzw. produzierte Abfälle hinweist: »An die Stelle einer Annäherungsmöglichkeit durch psychische Einfühlung tritt die der materiellen Konsumption.«²⁵ Bereits 1960 hatte Arman einen Skandal ausgelöst, weil er in einer Pariser Galerie Sperrmüll bis unter die Decke hatte aufschütten lassen, sodass kaum mehr Platz für die Besucher*innen blieb (*Le Plein*). Material und benutzte Gegenstände wurden in den 1960er Jahren außerdem unter dem Aspekt der Anti-Form diskutiert und somit in ihrer entropischen Dimension sowie als unaufhaltsame Transformatoren erforscht. Dieter Roth stellte in der Arbeit *Dies ist Cremers Haufen* (1967) etwa verderbliche Lebensmittel in einer Glasvitrine aus. Die organischen Substanzen transformierten sich während der Ausstellung: sie schimmelten, schrumpften und veränderten ihre Farben und Formen, bis sie schließlich verrotteten. Für Roth kommt in Abfällen auch eine spezifische Form der Schönheit zum Ausdruck, die mit dem Sichtbarwerden der Prozesshaftigkeit von Dingen/Material zusammenhängt. In seiner Installation *Flacher Abfall* (1975-1976) sind flache Abfälle (bis zu zwei Zentimeter dick), die Roth über den Zeitraum eines Jahres gesammelt hatte, in 700 Ordnern archiviert, welche auf rollbaren Regalen auf- bzw. ausgestellt

24 Hüsich, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011, S. 54.

25 Ebd., S. 56.

sind. Niemand prägte den Begriff der Anti-Form so stark wie der New Yorker Künstler Robert Morris, der auch zahlreiche Texte über das Konzept der Anti-Form verfasste und 1968 etwa Erde – vermischt mit Industrieschutt – in einer New Yorker Galerie aufschütten ließ. *Sowohl für Vertreter*innen der Pop-Art in den USA und in England wie auch für die Nouveaux Réalistes in Europa war eine Ästhetisierung von Triviale und Weggeworfene(m) (als realem Material) in den 1960er Jahren zentral.* Generell zählte die Einbindung von Abfällen, Alltagsutensilien und wertlosen Materialien zu einem wesentlichen Anliegen der künstlerischen Avantgarde. Ulla Lenze stellt treffend fest, dass im *objet trouvé*, das die Vorstellung von dem*r Künstler*in als Schöpfer*in durchkreuzt, oder einer ›Abfallkunst‹²⁶, die dem Alltäglichen Dignität zuspricht, Mittel zur Provokation eines Kunstsystems lagen, das diese Werke wiederum in sich aufnahm.²⁷

Ein aktivistischer Umgang mit Abfällen, bei dem nicht die Umwidmung weg-geworfener Dinge in Kunstwerke im Vordergrund steht, sondern vielmehr die Aufwertung wenig wertgeschätzter, alltäglicher Arbeiten, kennzeichnet die Projekte der in New York lebenden Künstlerin und Feministin Mierle Laderman Ukeles. Gemäß ihrer Absicht, wenig sichtbare Instandhaltungs-, Pflege- und Wartungsarbeiten als künstlerische Aktivitäten zu proklamieren und damit vor allem von Frauen übernommene Tätigkeiten wie Putzen, Kochen und Erziehungsarbeit aufzuwerten, setzte sie sich in mehreren Performances mit Personen auseinander, die in der Müllentsorgung oder als Reinigungskräfte tätig waren. 1977 wurde sie Artist in Residence im New York City Sanitation Department, wo sie ihre Arbeit *Touch Sanitation* (1979-1980) verwirklichte, in der sie 8500 Personen, die in der Müllentsorgung arbeiteten, die Hand schüttelte und ihnen dankte: »Thank you for keeping New York City alive!« In ihrem Film *Waste Flow Video* (1984) sind diverse Stationen der urbanen Müllentsorgung zu sehen – die Anhäufung in Müllcontainern, der Transport in Lastwagen und die Deponierung in Endlagerstätten. 1989 begann Laderman Ukeles, Projekte auf Fresh Kills, der größten Mülldeponie der Welt im New

26 Der Kritiker Lawrence Alloway führte 1961 den Begriff »Junk Art« als Bezeichnung für Kunstwerke ein, in denen die Abfälle der Konsumgesellschaft verarbeitet werden. Zu den Hauptvertretern dieser Kunstgattung zählte er die bildenden Künstler John Chamberlain, Lee Bontecou und Richard Stankiewicz sowie César und Jean Tinguely, Alberto Burri, Allan Kaprow und Mario Merz.

27 Vgl. Lenze, Ulla: »Abfall. Im Niemandsland der Form«, in: Hüsch, Anette (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2011, S. 121.

Yorker Bezirk Staten Islands, zu erarbeiten. Bis heute realisiert sie künstlerische Projekte auf der 2001 stillgelegten (und dann temporär für das Vergraben der Trümmer des World Trade Centers wiedergeöffneten) Deponie, die seither in eine Parkanlage transformiert wird. Sie bemüht sich darum, dass die Nutzung des Areals als Mülldeponie nach der Umwidmung in eine Parkanlage (in Zukunft) nicht in Vergessenheit gerät.²⁸

Francis Alÿs erforschte in *The Seven Lives of Garbage* (1994) das Nachleben von Abfällen. Portia Munson stellte 2009 Plastikmüll in einem Sarkophag aus: Während ein Sarkophag ursprünglich die Verwesung beschleunigen sollte, verrotten Plastikartikel darin nicht schneller. *Zu ökologisch orientierten künstlerischen Arbeiten, in denen es primär um die Wiederherstellung von Ökologien jenseits der Zuschreibung von symbolischem Wert geht*, zählen *Wheatfield* (1982) von Agnes Denes und *Revival Field* (1991) von Mel Chin.²⁹ Chin ging es in seinem künstlerisch-wissenschaftlichen Projekt darum, die Erde einer vormaligen Deponie weitgehend von Schadstoffen zu befreien, indem er spezifische Pflanzen als biochemische Agenten einsetzte. Swaantje Güntzel und Jan Philipp Scheibe verteilten 2016 zum Entsetzen der Passant*innen große Mengen Plastikmüll auf einer Strandpromenade in Thessaloniki (*Promenade*). Der Coup war, dass sie diesen vorher auf derselben Strandpromenade gesammelt hatten und so nur redistribuierten.

Im Vergleich zur bildenden Kunst hat die Einbeziehung (vor-)gefundener, wertloser Gegenstände und Abfälle in Choreografien und Tanzperformances keine lange Tradition. Erst in den 1960er Jahren, als Choreograf*innen begannen, Alltagsbewegungen in Tanzperformances und choreografische Arbeiten (vor allem im Umfeld des Judson Dance Theatre und des Kollektivs Grand Union) zu integrieren, wurden auch banale Alltagsgegenstände und Materialien in Choreografien miteinbezogen.

6.3 Horizontalität, Spampoetik und flache Ontologie

In *Oblivion* geht es weder um das Integrieren von Abfällen in ein künstlerisches Artefakt, das als solches auf dem Kunstmarkt zirkulieren könnte, noch

28 Vgl. Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 98-113.

29 Vgl. ebd., S. 81-93.

um eine explizit soziopolitisch motivierte, aktivistische Praxis wie bei Laderman Ukeles. Die Performance entfaltet sich eher an der Schnittstelle von Literatur und Live-Performance und basierend auf einer akkumulierenden Kompositionsmethode: Sukzessive häuft Vanhee mehr und mehr Haushaltsmüll auf der Bühne an, bis dieser den gesamten Raum einnimmt. Während sie ganz in diese Tätigkeit vertieft ist und ihr Blick stets auf den Dingen ruht, die sie auf dem Boden auflegt, spricht sie einen schier endlosen Text, den sie selbst verfasst hat und der eine Art horizontale Ebene parallel zu den undifferenziert am Boden ausgebreiteten Abfällen bildet. Auch beim Verfassen des Texts verpflichtete Vanhee sich dem Prinzip des Zurückholens und des Komponierens mit Verworfenem. Am offensichtlichsten ist dies, wenn Vanhee Spammails rezitiert, die in ihrer Aneinanderreihung einen bizarren, unverständlichen Monolog ergeben:

Justin Bieber Anchorman two Brad Pitt Search All content Business listings X. In a contest among, Cher and Barbra Streisand to determine who's the No. one gay icon, who would win? According to Minnelli, it's Cher by a nose. ›I think probably Barbra and maybe even Cher and myself in school felt like outcasts because we didn't have standard looks‹, Minnelli told Newsweek for its issue on newsstands Monday. Phillip Thompson: Paris Hilton on her honeymoon? Leo Ebersole: The start of the Boston Marathon, only the Sox are at the front of the line, and they're piloting F-16s.³⁰

Zu Beginn der Performance beschreibt Vanhee eine Szene, in der eine fiktive Familie Müll zugestellt bekommt. Dieser Text entstand ursprünglich als Skript für einen Kurzfilm, den die interdisziplinär arbeitende Künstlerin in der Anfangsphase des Projekts plante. Später verwarf sie die Idee, einen Kurzfilm zu drehen, wodurch das begonnene Skript Abfall wurde und deshalb laut den selbstdefinierten Regeln Vanhees für die Arbeit an *Oblivion* aufbewahrt werden musste. In *Oblivion* spricht Vanhee den Text aus dem verworfenen Skript. Sie beschreibt eine Familie, die um einen Tisch sitzt, um ein Müllmahl zu sich zu nehmen, als es klingelt und die Kinder dem Mann, der den Müll zustellt, die Tür öffnen. Die Eltern und ihre Kinder packen den Müll aus, um sich die Abfälle in ihre Nasen und Ohren zu stopfen. Sie verteilen ihn unter ihren Fingernägeln sowie in den Ecken der Fenster und zwischen den Borsten der Klobürste. Nach dem Müllmahl gehen sie gemeinsam ins Badezimmer, wo die Kinder der Mutter – um die Kloschüssel herumsitzend –

30 Passage aus dem in der Performance *Oblivion* gesprochenen Text.

Geschichten erzählen, die aus Spamtexten bestehen. Als Referenzpunkt für die von Vanhee beschriebene Szene fungierte der Film *Le Fantôme de la liberté*³¹ (*Das Gespenst der Freiheit*) von Luis Buñuel, ein surrealistischer Film, der 1974 herauskam und die Gesellschaft der 1960er und frühen 1970er Jahre in Frankreich ad absurdum führt.³²

Der Text, den Vanhee in der Performance spricht, legt auch den Prozess der Entstehung von *Oblivion* sowie das Konzept dieser künstlerischen Arbeit offen. Vanhee erzählt nicht nur von ihren Erfahrungen beim Sammeln und Studieren ihrer Abfälle, sie rezitiert auch E-Mails über Terminabsprachen, die sie mit Organisator*innen und Kurator*innen im Zuge der Planung der Präsentationen von *Oblivion* ausgetauscht hat. Auch sie zählen zu jenen Dingen, welche gewöhnlich in einer Performance nicht sichtbar gemacht werden. Der Text beinhaltet darüber hinaus eine Art Tagebuch des Defäkierens. Vanhee berichtet über die Details ihres Stuhlgangs an spezifischen Tagen. Dieser Bericht geht schließlich in eine lange Aufzählung von Personen und Dingen über, ohne die es die Performance nicht geben würde.³³ In dieser Textpassage wird betont, dass *Oblivion* das Resultat zahlreicher Intra-Aktionen darstellt, in welche sowohl Menschen als auch Nicht-Menschen involviert waren. Zuerst erwähnt Vanhee zahlreiche Personen, ohne die *Oblivion* nicht entstanden wäre (auch wenn sie auf der Bühne nicht sichtbar sind), schließlich zählt sie auch Dinge auf, ohne die diese künstlerische Arbeit nicht in der Form hätte entwickelt werden können: das Joghurt, ohne den Vanhee nicht arbeiten kann, die Spülmaschine, Microsoft, Quick Time Player, Safari, diverse Bücher, UbuWeb, Flugzeuge und Lastwagen, Kameras, die Globalisierung und so weiter. Mit der langen Aufzählung von Menschen und Dingen, welche die Voraussetzung für die Emergenz von *Oblivion* darstellen und Teil dieser Arbeit sind, lenkt Vanhee die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf ein Akteur-Netzwerk, mit dem sie verstrickt ist. Die diesem choreografischen Ansatz inhärente Kritik des Anthropozentrismus und eines metaphysischen Individualismus wird

31 Buñuel, Luis: *Le Fantôme de la liberté*, Frankreich, 1974.

32 In *Le Fantôme de la liberté* gibt es eine Szene, in der zahlreiche Personen um einen Esstisch sitzen – jede*r auf ihrer*seiner eigenen Kloschüssel. Einer der Defäkierenden stellt die Frage, was passieren wird, wenn die Bevölkerung mit der aktuellen Geschwindigkeit weiterwächst. Daraufhin rechnet ein Mann vor, wie viele Tonnen Fäkalien die Menschen auf dieser Erde an einem Tag produzieren.

33 Originaltext in *Oblivion*: »This work you are being part of right now would never have been there without...«

auch dadurch sichtbar, dass Vanhee auf der sich mehr und mehr mit Dingen füllenden Bühne sukzessive immer kleiner und unbedeutender erscheint.

Bild 11: *Oblivion* (Sarah Vanhee/CAMPO)



Foto: Screenshot (Performance im Kaaitheater, 2016)

Eine anthropozentrische Choreografie attestiert im Vergleich dazu den Subjekten per se eine hegemoniale Rolle und ist so gestaltet, dass Bedeutung immer dem Menschen zugeschrieben wird und exklusiv von diesem ausgeht.

As soon as the subject appears to have acquired existence apart from the context, both syntactical and ontological, it assumes a kind of priority over that context. Meaning no longer arises from the reciprocal activity of a being-in-the-world, in which subject and object codetermine each other. Instead, the context attains meaning solely with respect to how it relates to the permanent, independent subject. The subject comes to enjoy the determining role, as if distanced from the object.³⁴

Kennedy kritisiert in diesem Zitat Arbeiten, die eine Unabhängigkeit des Subjekts vom »Kontext«³⁵ suggerieren. Eine ähnlich dezentralisierende Bewe-

34 Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 38.

35 Der Begriff »Kontext« ist deshalb eher ungeeignet für eine Diskussion des Verhältnisses von Menschen und Nicht-Menschen, weil er eine Stabilität und Permanenz suggeriert, die diese Zusammenkünfte und Beziehungen nicht auszeichnet. Mithilfe der

gung wie Vanhee haben Deleuze und Guattari vollzogen, indem sie betonten, dass Signifikanz oder Subjektivierung ein Gefüge voraussetzen und nicht umgekehrt.³⁶

Die Abfälle, die Vanhee auf die Bühne legt, kreieren nicht ein Bühnenbild, in dem Vanhee dann agieren oder sich bewegen würde – wie das unter anderem in der Performance *Tauberbach*³⁷ des Choreografen Alain Platel und des Ensembles Les ballets C de la B der Fall ist, in der die Tänzer*innen in einer Landschaft aus Altkleidern tanzen. *Oblivion* besteht vielmehr im Ausbreiten des Mülls selbst, wobei die Abfälle keine dem Menschen entgegengesetzte Materialität repräsentieren, sondern vielmehr ein Netzwerk von Relationen verkörpern, in dem Akteur*innen und Aktanten verwoben sind. In *Oblivion* wird aus den anfangs kategorisierten Abfällen ein horizontales Plateau, das letztlich den gesamten Bühnenboden bedeckt, sodass Vanhee gegen Ende der Performance leere Bodenabschnitte ausspähen muss, um den Raum noch durchqueren zu können.

6.4 Das doppelte Paradox. Abfälle als die ultimativen Abtrünnigen der kapitalistischen Wertschöpfungsökonomie?

Tadeusz Ślawek betrachtet Mülldeponien als Nicht-Orte und damit als Territorien, in denen es keine legale Eigentümerschaft geben kann – auch nicht im Hinblick auf die Bedeutung der dort befindlichen Dinge oder ihrer Ansammlung. Damit ist die Deponie aber auch ein Ort, an dem eine Bedeutung erahnbar wird, die weder ›unsere‹ noch ›ihre‹ ist, eine Bedeutung ohne Eigentümer*in, wie sie nur an Orten der Grenzgängerei existiert, die mit dem Tod wie mit dem Leben verstrickt sind. Ślawek beschreibt die vampiristische Existenz einer solchen Bedeutung – auf Paul Celans Gedicht *Fadensonnen* anspielend – poetisch mit folgenden Worten:

[...] a non-site of a city dump or scrap yard which is, on the one hand, a place of unlawful transit of goods (Grenzgängerei) but, on the other, also a site of beginning, of a monstrous birth, a place where things are in the offing and,

Begriffe der »Intra-Aktion« und des »Von-Welt-seins« kann eine Kritik am Anthropozentrismus präziser formuliert werden.

36 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié), Berlin: Merve, 1997, S. 193.

37 Alain Platel: *Tauberbach*, 2014.

finally, emerge, still wet (weltennass) out of rubbish, out of elements which have been discarded as supposedly liveless. A meaning then is doomed to a vampirical existence in the world in which it is born out of waste, as if it were a child torn out of the body of a dead woman.³⁸

Die radikale Vernachlässigung dessen, *was* etwas ist, also das Absehen von der Identität und der Bedeutung eines Dings, kann, so denkt Tristan Garcia, nicht mit der Behauptung gleichgesetzt werden, dass dieses Ding nichts ist. Er behauptet: »By considering as absolutely insignificant that which things can be, that which can be something appears to us: *no-matter-what*.«³⁹

Nonetheless, *no-matter-what* is not nothing. [...] It is something, which means quite simply that it is. One can know it, talk of it, discuss it, argue about it [...]. Everything that is – even if it is vacuous, false, nothing, or groundless, is *something*.⁴⁰

Anknüpfend an Garcia kann festgestellt werden, dass Vanhee eine Performance aus dem gemacht hat, *was* nichts mehr wert war, und dennoch re-präsentieren der Text und die Mülllandschaft auf der Bühne nicht *nichts*, sie sind vielmehr *etwas* – selbst wenn ihre Bedeutung nur darin bestehen sollte, dass diese Abfallprodukte existieren (und in ihrer spezifischen Kombination und Kommentierung ganz bestimmte Assoziationen auslösen). In *Oblivion* sind Einflüsse der objektorientierten Philosophie insofern festzustellen,

38 Sławek, Tadeusz: »The Vase and Broken Pieces. Productivity and the Margin of Waste«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 9-29, hier S. 23.

39 Garcia, Tristan: *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, S. 21. Eine flache Ontologie zeichnet sich Garcia zufolge dadurch aus, dass keine Hierarchisierung der Dinge in Bezug auf ihre Bedeutung stattfindet. Insofern als alles in gleicher Weise etwas ist – unabhängig davon, *was* es ist – ist für Garcia alles gleichermaßen ein Ding, das gleichermaßen einsam in seiner Beziehung zur Welt ist. Eine dermaßen flache Ontologie der Äquivalenz schließt Entitäten aller Realitäten gleichermaßen ein: soziale Zusammenhänge, welche die Gesellschaft ausmachen, Lebewesen, anorganische Entitäten, physische Partikel, materielle und ideelle Komponenten, Fiktionen, Worte und Illusionen. Zugleich schreibt Garcia allerdings, dass etwas nie egal *was* sein kann: »Give me something, and this will never be *no-matter-what*.« Indem Garcia feststellt, dass etwas nie »egal-was« sein kann, weil wir im Alltag immer damit beschäftigt sind, den Dingen mehr oder weniger Bedeutung zu geben, schließt Garcia die Unmöglichkeit einer flachen Ontologie im Hinblick auf das alltägliche Handeln in sein Konzept ein.

40 Ebd., S. 23.

als Vanhee im Umgang mit ihren Abfällen nicht deren Identität oder Bedeutung thematisiert, sondern durch deren Akkumulation ein Tableau kreiert, das das Faktum der Existenz dieser Abfallprodukte hervorhebt und eine gewisse Äquivalenz und Hierarchielosigkeit des materiellen und des ideellen Mülls auf ontologischer Ebene suggeriert. Grundsätzlich ist der künstlerische Ansatz Vanhees jedoch den Anliegen der objektorientierten Ontolog*innen und spekulativen Realist*innen entgegengesetzt, geht es Vanhee doch gerade um das Erforschen ihres Verhältnisses zu Müll und insofern um die Verstrickung des Subjekts mit diesen verworfenen Dingen, während viele Vertreter*innen der genannten philosophischen Bewegungen versuchen, Dinge losgelöst und unabhängig vom (korrelationistischen) Rückbezug auf ein menschliches, denkendes oder wahrnehmendes Subjekt zu denken.

In *Oblivion* handelt es sich im strengen Sinn auch nicht um Müll, denn das Integrieren der Abfälle in eine zeitgenössische, künstlerische Performance, die in Theater- und Tanzinstitutionen in diversen Städten Europas gezeigt wird, führt dazu, dass das Verworfene wieder mit einer gewissen Werthaftigkeit aufgeladen wird und so wieder in eine spezifische Wertökonomie (jene des Kunstmarkts) zurückfindet.⁴¹ Dieses Paradoxon wird von einem weiteren Paradoxon überlagert: Das wachsende Müllmeer auf der Bühne, das auf den Verschleißkult der kapitalistischen Gesellschaft verweist, ruft weder Ekel noch Abscheu hervor. Im Gegenteil, das bunte Mülltableau ist steril, es stinkt nicht und ist ästhetisch durchaus ansprechend. Die leeren Plastikflaschen glänzen und glitzern im Scheinwerferlicht.⁴² Der Anblick des perfekt gereinigten Mülls ruft eher Assoziationen hervor, die mit den hygienischen Obsessionen der westlichen Gesellschaft im 21. Jahrhundert zusammenhängen. Die Bühne sieht wie ein wohlgeordneter Entsorgungsplatz aus, der das

41 Dieses Paradoxon kommt in folgender Textpassage zum Ausdruck, die Vanhee in *Oblivion* spricht: »This work you are being part of right now would never have been there without Linda, who was archiving all material and digital trash that now no longer can be called trash [...]«

42 Sarah Vanhee in einem unveröffentlichten Interview mit Martina Ruhsam am 8.9.2017: »[...] especially plastic packages are fantastic performers. They are now for almost three years in my waste and they are still sturdy and shiny and they have their colours. So I always think of them as the most virtuous performers.«

Resultat einer gründlichen Säuberung darstellt, während anderswo Prozesse des Zerfalls und der Fäulnis stattfinden.⁴³

Die sterilen Abfälle haben ihr *Waren-Dasein* hinter sich gelassen, denn dieses zeichnet sich Lepecki zufolge vor allem durch *die ontologische Reduzierung auf ihre Nutzfunktion* aus. Auch für Kennedy besteht die Differenz zwischen Ding und Ware darin, dass das Ding, dessen Signifikanz kontextuell verankert ist, irreduzibel auf *eine* Bedeutung oder Funktion ist. Die Ware hingegen zeichnet sich durch eine einzige Funktion aus, die als Selbstzweck und losgelöst von dem Geflecht aus sozialen und physischen Relationen erscheint.⁴⁴ Erst nach ihrer Entsorgung werden Waren, so behauptet Lepecki, wieder zu (für den Kapitalismus wertlosen) Dingen und würden dadurch ihre endlose Potenzialität zurückerlangen:

Under its [the life of the commodity's] domain, humans and things find their concrete openness for endless potentiality crushed or substantially diminished. Even if the commodity is a material object, its power is to make sure that things are not left in peace. The incorporeal transformation of a thing into a commodity corresponds to its entrapment within one single destiny: becoming a utilitarian object attached to an economy of excess, linked to a spectacular mode of appearing, firmly demanding »proper use«, bound to capital, and aimed eventually at the trashbin, preferably within less than six months, when it will become again a mere thing, i.e., valueless matter for capital. So perhaps, the counter-force of objects lies precisely in merely being a thing.⁴⁵

In diesem Zitat kommt der Wunsch zum Ausdruck, dass Abfälle als die ultimativen Abtrünnigen der kapitalistischen Wertschöpfungsökonomie betrachtet werden könnten, der zu Beginn des dritten Jahrtausends scheinbar nichts und niemand mehr entkommt. Als nutzlose, wertlose und damit aus neoliberalen Verwertungslogiken verbannte Dinge hätten Abfälle sich vom

43 Vgl. Sławek, Tadeusz: »The Vase and Broken Pieces. Productivity and the Margin of Waste«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 9-29, hier S. 24.

44 Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 122.

45 Lepecki, André: »Variations on Things and Performance«, in: *The Swedish Dance History*, 2010, S. 64. (Das Buch erschien ohne einen Verlag und wurde ohne ein Redaktionsteam herausgegeben. Für genauere Informationen über die Publikation vgl.: <https://theswedishdancehistory.wordpress.com/about/>. Zugriff am 20.12.2019.)

Waren-Dasein und von der dazugehörigen Ideologie des Exzesses sowie vom teleologischen Akt der Konsumption befreit und könnten somit wieder Dinge sein. Interessant ist, dass Lepecki die Reduktion von Dingen auf ihre Warenhaftigkeit und damit auf ihren Nutzen bzw. ihre Konsumtionsfunktion für mitverantwortlich dafür hält, dass auch die Potenzialität der Menschen, welche sich stets im Verhältnis zu diesen Waren definieren, minimiert wird. Da der Transport, die Lagerung und das Recycling von Abfällen im 21. Jahrhundert allerdings lukrative Geschäftszweige darstellen und zunehmend von privaten Unternehmen bewerkstelligt werden, existiert selbst der Müll bzw. jener Bereich des Dinglichen, den Lepecki darin erkennt, nicht abseits der Ideologie der Wertschöpfung. Im System der Verschwendung ist selbst der Müll zu einem Investment geworden⁴⁶ und dennoch behauptet Ślawek:

At the dump, among spoilage, we can find a possibility of the outside of the system which supposedly has incorporated everything including these forces which were to subvert it. If there is an outside to capitalism, it is located in a litter bin [...].⁴⁷

Abfälle sind Monumente des Nutzlosen und als solche Opponenten einer Kultur der maximalen und unaufhörlichen Produktivität:

If the wasteful dissolves everything except the momentarily useful, useful with a short life span, waste remains faithful to what is supposed utterly and ultimately useless but what hides in it unexpected and extravagant uses. [...] Waste works its secret ways underneath our culture of the monumentalism of productivity in the same way as the uncanny lurks in the subterranean corridors of E. A. Poes's edifices.⁴⁸

Nationen, die vermeiden möchten, dass große Flächen ihres Landes zu Mülldeponien werden, exportieren ihren Müll in andere Länder. Ein großer Anteil des Mülls europäischer Länder wird etwa in Rumänien auf (zum Teil illegalen) Deponien gelagert, wo Roma und Tagelöhner, die von der Stadtverwaltung minimal vergütet werden, die Abfälle sortieren. Der getrennte Müll wird dann von der Stadt wiederum an Recyclingfirmen verkauft. Bis zum Jahr 2018 war

46 Vgl. Ślawek, Tadeusz: »The Vase and Broken Pieces. Productivity and the Margin of Waste«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 9-29, hier S. 27.

47 Ebd., S. 25.

48 Ebd., S. 28.

China der größte Abnehmer von Altkunststoff aus europäischen Ländern. Die Volksrepublik China kaufte und importierte im Jahr 2016 insgesamt 7,3 Millionen Tonnen Müll aus diversen Ländern der Welt, um sie in China wiederzuverwerten – unter anderem mehr als die Hälfte des gesamten in Deutschland produzierten Kunststoffmülls.⁴⁹ Erst 2018 verhängte China einen Importstopp für Plastikmüll (und 24 weitere Sorten von Müll) aus dem Ausland. Amanda Boetzkes schreibt:

Waste discloses the deprivation of life and it stands as plenitude, particularly in its technological complexity, as in the case of new material agents like plastics. It generates undulating borders of thought as it exceeds the economy and then returns to it as resource.⁵⁰

Der Handel mit Abfällen stellt keineswegs ein neues Phänomen dar. Im 19. Jahrhundert zogen ambulante Händler vor allem in ländlichen Gebieten von Haus zu Haus, um Stoffreste und Lumpen zu sammeln, welche als das bedeutendste wiederverwertbare Material aus Haushalten des 19. Jahrhunderts galten. Zum Tausch boten sie Dosen oder sonstigen Hausrat an. Die Lumpen, die zu dieser Zeit zur Erzeugung von Papier notwendig waren, verkauften sie Kleinhändlern in den Städten, die sie wiederum den Papierfabriken zum Kauf anboten.⁵¹ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und mit dem Aufkommen der industriellen Massenproduktion fand das Sammeln und Weiterverkaufen von Abfallprodukten durch Krämer und fahrende Händler ein Ende. *Unter Handel verstand man fortan keine bilaterale Angelegenheit mehr, sondern ausschließlich den Transfer der Waren von Produzent*innen zu Konsument*innen und nicht umgekehrt:* »For the first time in human history, disposal became separated from production, consumption, and use«⁵², schreibt die Anthropologin Susan Strasser. Vor der Industrialisierung war der Umgang mit Abfällen von Strategien und Bräuchen der Wiederverwertung bestimmt: Essensabfälle wurden wieder verkocht oder an Tiere verfüttert, unbrauchbare Dinge gab man anderen Personen, zerbrochene Gegenstände wurden repariert oder die Teile verkauft,

49 Bauchmüller, Michael/Giesen, Christoph: »China hat genug von Europas Müll«, *Süddeutsche Zeitung*, 3.1.2018, <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/abfallwirtschaft-china-hat-genug-von-europas-muell-1.3811255>. Zugriff am 27. März 2018.

50 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 131.

51 Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 69-86.

52 Ebd., S. 108-109.

wenn sie nicht als Brennstoff verwendet werden konnten. Nach 1900 wurden in Haushaltsratgebern zwar nach wie vor Tipps gegeben, wie man Dinge wiederverwerten oder wiederverwenden könnte, allerdings dominierten Ratsschläge, die einen Umgang mit Abfällen im Sinne maximaler Hygiene und eines rationalen Müllmanagements gewährleisten sollten.⁵³

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Müll, der – vor allem in urbanen Räumen – nun primär als Gesundheitsproblem wahrgenommen wurde, zu einer städtischen Angelegenheit erklärt, was zur Folge hatte, dass Recycling und Abfallentsorgung rationalisiert und institutionalisiert wurden. Allerdings fiel zu dieser Zeit noch wenig Verpackungsmüll an. Die Einrichtung einer kommunalen Müllsammlung ermutigte die Menschen der Mittelklasse, mehr wegzuworfen.⁵⁴ Mit der Zunahme des Mülls wurde es notwendig, immer komplexere Systeme zu entwickeln, um den Müll zu transportieren, zu lagern, zu verbrennen oder wiederzuverwerten. Strasser betont, dass im 20. Jahrhundert zunehmend der Eindruck vorherrschte, Müll wäre ein technisches Problem, dem sich Expert*innen widmen müssten.⁵⁵

6.5 Geplante Obsoleszenz: Eine Erfindung des Kapitalismus

Oblivion wirft auch die Frage auf, wie etwas, das für ein bestimmtes Subjekt wertvoll war, nach einem kurzen Moment der Konsumption wieder weggeworfen werden kann. Tatsächlich handelt es sich dabei nicht nur um eine

53 Vgl. ebd., S. 112.

54 Vgl. ebd., S. 140.

55 In den USA und Kanada wurde von 1870 bis 1930 ein Großteil des Mülls in Müllverbrennungsanlagen verbrannt oder in Flüsse bzw. in das Meer gekippt. Ab 1930 wurde die Mülldeponie zum führenden Modell für den Rest des 20. Jahrhunderts. Sie galt als britische Innovation und erforderte keine Mülltrennung. Mit der Einrichtung von Mülldeponien konnte das Verschwinden des Mülls sichergestellt werden, denn im Vergleich zu früheren Entsorgungsplätzen wurden die Abfälle auf Mülldeponien täglich mit einer Schicht Schmutz bedeckt. Um 1970 setzten sich Umweltschützer*innen vehement für eine penible Mülltrennung ein. Diese war zwar auch vor 1970 erwünscht – jedoch wurde bis dahin betont, dass das Trennen des Mülls zum Schutz der Stadtumwelt und nicht zum Schutze des Planeten wichtig wäre. Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 38 und S. 101, und Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 135-136.

spontane, individuelle Entscheidung, sondern mitunter auch um ein wirtschaftliches Kalkül, das zu den Grundpfeilern des Kapitalismus zählt: *geplante Obsoleszenz*. Seit dem Abstieg Henry Fords in den 1920er Jahren wurde dieses Phänomen – ein von der Industrie eingebautes Verfallsdatum des Produkts – breit diskutiert. Der Begriff »geplante Obsoleszenz« wurde allerdings erst später verwendet. Strasser nimmt an, dass er sich in den 1950er Jahren durchsetzte. (Sie beruft sich auf das Wirtschaftsmagazin *Business Week*, in dem 1955 die Expansion der *geplanten Obsoleszenz* von der Autoindustrie auf alle Konsumartikel beschrieben wurde.⁵⁶) Die Moderne war auch jenes Zeitalter, in der ein Großteil der Menschen im Westen davon ausging, dass das Wegwerfen von Dingen nicht nur in Ordnung war, sondern einen positiven Effekt auf die Lebensqualität (vor allem im Hinblick auf Hygiene und Komfort) hatte. Die Tradition der Bastelei und des Wiederverwertens ablösend, die zu einem Merkmal der Armen wurde, zeichnete die Moderne sich durch ein neues Verhältnis zur materiellen Welt aus, das vor allem durch drei Neuerungen gekennzeichnet war: Es wurden Produkte zur einmaligen Nutzung hergestellt, die Müllsammlung wurde zu einer kommunalen Aufgabe und neue Produkte wurden mit Wohlergehen und Prosperität assoziiert. Im Kontext der Industrialisierung und der dadurch möglichen kommerziellen Massenproduktion mit dem damit verbundenen Phänomen eines permanenten Konsumexzesses lag der Fokus auf einer effizienten Gestaltung des Arbeitsablaufs – in der Fabrik und im Unternehmen genauso wie im Haushalt. Man war bestrebt, nicht nur einen verschwenderischen Umgang mit Materialien zu vermeiden, sondern auch Zeit (und überflüssige Bewegungen) zu sparen. 1927 erschien das von Lillian Moller Gilbreth verfasste Buch *The Home-Maker and Her Job*⁵⁷, in dem sie schrieb: »This book applies to the home the methods of eliminating waste that have been successful in industry.«⁵⁸ In diesem Buch wendete sie die Zeit- und Bewegungsstudien, die sie und ihren Mann Frank Bunker

56 Ebd., S. 274–275. Man unterscheidet zwischen der *Obsoleszenz der Qualität*, einer Art geplanten Produktversagens, und der *Obsoleszenz des Stils* (ein neues Produkt erscheint aufgrund eines modifizierten Designs begehrllicher als ältere Modelle). Die *Obsoleszenz der Funktion* kommt dann zum Tragen, wenn ein Produkt oder eine Technologie auf den Markt kommt, das/die bestimmte Funktionen besser gewährleisten kann als vergleichbare ältere Produkte.

57 Gilbreth, Lillian Moller: *The Homemaker and Her Job*, Wisconsin: D. Appleton and Company, 1928.

58 Lillian Moller Gilbreth zitiert in: Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 182.

Gilbreth zu Innovatoren in Sachen industrieller Effizienz gemacht hatten⁵⁹, auch auf den Haushalt an. Zugunsten von Effizienz und Komfort sollten im Haushalt Kraft und Zeit gespart werden. Moderne Produkte sollten die Frau von ihrer Verantwortung in Bezug auf die Verwaltung von Gegenständen und von Plagereien im Haushalt erlösen. Insofern bedeuteten moderne Produkte, die man kaufen und wegwerfen konnte, einen Zeitgewinn und Komfort im Sinne einer Freiheit von Arbeit. Die Verfügbarkeit einer größeren Anzahl von Produkten und die Entwicklung neuer Waren erhöhte sich mit dem durchschnittlichen Lebensstandard und allmählich wurde die Konsumption als eine neue Art der Arbeit etabliert. So zeichnete die westliche Moderne auch der Glaube an eine Art göttliche Ökonomie aus, der mit dem Vertrauen in globale Effizienz und Zweckgerichtetheit verknüpft war.⁶⁰

Das Phänomen der *geplanten Obsoleszenz* kann am eindrücklichsten im Hinblick auf das Auto als dem wichtigsten Konsumobjekt des ausgehenden 20. Jahrhunderts erklärt werden. Kein anderes Ding war für die neue Kultur der Konsumption dermaßen zentral wie das Auto und so wurde anhand des Autoverkaufs getestet, ob die Menschen in der Lage wären, das *Prinzip der Obsoleszenz* zu lernen:

For manufacturers of all kinds of products, the automobile was the ultimate test case for the principles of consumer marketing: if people could learn to discard cars that still worked, for reasons of style or new technologies, they could certainly come to think of anything else as disposable.⁶¹

Auch Glühbirnen zählen zu den ersten Objekten geplanter Obsoleszenz. Die 1881 von Thomas Edison hergestellte Glühbirne hatte eine erstaunlich lange Lebensdauer von ungefähr 1500 Stunden. Als Ökonomen im Kontext des Kapitalismus erkannten, dass es einen wirtschaftlichen Nachteil darstellte, wenn Dinge lange funktionierten, wurde 1924 das Phoebus-Kartell gegründet. Dieses Kartell, das sich den Weltmarkt der Glühbirnenproduktion aufteilen wollte, schätzte die durchschnittliche Haltbarkeit einer Glühbirne zu dieser

59 Vgl. Gilbreth, Frank Bunker: *Motion Study. A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*, Whitefish/Montana: Kessinger Publishing, 2008.

60 Vgl. Chromik-Krzykawska, Anna: »Reusing or Refusing? Waste in the Discourse of Wastelessness«, in: Rachwał, Tadeusz (Hg.): *Rubbish, Waste and Litter. Culture and Its Refuse/als*, Warschau: Wydawnictwo SWPS Academica, 2008, S. 111.

61 Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 192-193.

Zeit sogar auf 2500 Stunden. Das Kartell beschloss, die Funktionsdauer einer Glühbirne auf 1000 Stunden zu begrenzen und die Hersteller*innen in sämtlichen Ländern dazu zu verpflichten, Glühbirnen zu verkaufen, die nicht länger als 1000 Stunden halten würden. Daraufhin begannen Unternehmen zu erforschen, wie man Glühbirnen herstellen könnte, die nach 1000 Stunden kaputtgehen würden. Hersteller von Glühbirnen mit einer längeren Lebensdauer mussten mit Strafen rechnen.⁶² Ein weiteres Beispiel für den Versuch der Etablierung der geplanten Obsoleszenz ist die Behauptung des Immobilienmaklers Bernard London, dass die Rezession in den Vereinigten Staaten infolge des Börsencrashes durch die Festlegung einer maximalen Lebensdauer der Waren wieder in Gang gebracht werden könnte. In seinem Essay »Ending the Depression Through Planned Obsolescence« plädierte er für eine diesbezügliche Gesetzesänderung. Geplante Obsoleszenz wurde aber in der Form nie gesetzlich verankert.⁶³ Später erklärten US-amerikanische Wirtschaftswissenschaftler, die mangelnde Konsumtion sei die Ursache für die Große Depression (1929-1941):

To maintain prosperity we must keep the machines working, for when machines are functioning men can labour and earn wages. The good citizen does not repair the old; he buys anew. The shoes that crack are to be thrown away. Don't patch them. When the car gets crotchety, haul it to the town's dump. Give to the ashman's oblivion the leaky pot, the broken umbrella, the clock that does not tick.⁶⁴

Die Maxime der Etablierung schnellerer Konsumptions- und Entsorgungszyklen führte unter anderem auch zur Entstehung des industriellen Designs. Die Ansicht, dass das Ankurbeln der Industrien der einzige Garant für Wohlstand sei, kommt auch in den folgenden Worten des Werbespezialisten Earnest Elmo Calkins zum Ausdruck, der 1932 schrieb: »Does there seem to be

62 Vgl. *Kaufen für die Müllhalde*, ein preisgekrönter französisch-spanischer Dokumentarfilm der Regisseurin Cosima Dannoritzer. Dannoritzer, Cosima: *Kaufen für die Müllhalde* (Produktion: Joan Úbeda, Patrice Barrat, Kamera: Marc Martínez Sarrando), Frankreich/Spanien, Erscheinungsjahr: 2010.

63 In kommunistischen Ländern lehnte man *geplante Obsoleszenz* ab. Da die Produktion staatlicher Kontrolle und nicht dem freien Markt unterstand, ineffizient war und mit ständiger Ressourcenknappheit umgehen musste, machte *geplante Obsoleszenz* keinen Sinn.

64 Richardson Wright zit.n. Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 203.

a sad waste in the process? Not at all. Wearing things out does not produce prosperity, but buying things does. Thrift in the industrial society in which we now live consists of keeping all the factories busy.«⁶⁵ Diese Ideologie fand eine Umkehrung zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, als man ein eingeschränktes Konsumverhalten und das Wiederverwerten von Dingen plötzlich zu einer patriotischen Pflicht erklärte. Die Propaganda verkündete: »An old bucket will make three bayonets!«, und: »The aluminum in the washing machine will build 21 four-pound incendiary bombs!«, oder auch: »Hey look – one worn-out tire makes 8 gas masks!«⁶⁶

Im Jahr 2018 stellte Haushaltsmüll nur noch einen minimalen Anteil der gesamten Müllproduktion in den USA dar. Ein Großteil der Abfälle wurde von der Industrie und von militärischen Komplexen produziert. Der klassische Stadtmüll, der den Müll von Privathaushalten und kommerziellen Unternehmen umfasst, machte in den Vereinigten Staaten von Amerika nur noch zwei Prozent der gesamten Müllproduktion aus. Der Anteil des Abfalls, der in der Industrie bei der Produktion und Extraktion von Rohmaterial entsteht, belief sich in den USA auf ungefähr 95 Prozent.⁶⁷

6.6 Plastikkörper (Eine Plastikflasche ist nicht bloß eine Plastikflasche)

[A] plastic bottle is not just a plastic bottle. It's a prodigy of science, it's a network generator, it connects people and places, it's what comes out of a culture so absurd that it privatizes water. That bottle is all that.⁶⁸

Oblivion ist keine klassische Kritik der Ideologie des Warenfetischismus, denn es wird nicht versucht, den falschen Glauben an ästhetisch ansprechende Waren aufzudecken, um zu zeigen, dass die Menschen in einem Zustand der Verzauberung vergessen, dass diese Waren nichts anderes als Produkte sozialer Beziehungen und Arbeit darstellen. Die Performance verdeutlicht, dass die ausgebreiteten Abfälle als ehemalige Waren nicht nur eine Verdinglichung

65 Ebd., S. 205.

66 Ebd., S. 261.

67 Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 52.

68 Vanhee, Sarah in: »Sarah Vanhee Interview«, *Chronical Critical*, 10.8.2016, S. 3, www.sarahvanhee.com/PDF/gnozo_201603.pdf. Zugriff am 22. März 2018.

sozialer Produktionsverhältnisse, sondern auch die Überreste der Konsumtionsarbeit sowie eine Verdichtung geopolitischer Zusammenhänge darstellen.

Unter dem technokratischen Faschismus des Kapitals wechselte die Arbeit von der Produktion zum Konsum. Waren fungieren als Materialisierung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse, sowohl aus der Perspektive der Produktion (mit der Entfremdung als zentralem Erfahrungsmodus) als auch aus der Perspektive der anderen tagtäglichen Arbeit, die von der Lohnarbeit getrennt ist, nämlich dem Konsum [...].⁶⁹

In formaler Hinsicht fungieren Vanhees Abfälle, die sich zunächst in Kisten befinden, als Sample. Bei dem Inhalt eines jeden Kartons handelt es sich um ein Quantum Müll, das Rückschlüsse auf ein größeres Ganzes erlaubt. Daniel Blanga-Gubbay bestimmt die Ontologie des Samples folgendermaßen: »The sample is like the tip of an iceberg that floats above the surface of the visible, announcing the presence of a larger part beneath. It is not a fragment: it tells us about the whole it belongs to.«⁷⁰ Als unvollständiges Element einer größeren Sammlung weist das Sample, wie Blanga-Gubbay erklärt, in seinem gegenwärtigen Status nicht nur auf eine Vergangenheit, die nicht mehr ist, sondern auch auf eine Zukunft, die noch nicht ist.⁷¹

Das Material, das unter den in *Oblivion* aufgelegten Dingen vorherrscht, ist Plastik, jenes Material, das Strasser als *das* Material der Nachkriegszeit bezeichnet:

New materials, especially plastics of all kinds, became the basis for a relationship to the material world that required consumers to buy things rather than make them and to throw things out rather than fix them. Nobody made plastic at home, hardly anybody understood how it was made, and it usually could not be repaired.⁷²

69 Simon, Joshua: »Schulden, oder: die Materialität des ›Dividuums‹«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 40-43, hier S. 40.

70 Blanga-Gubbay, Daniel: »Sample!«, in: Sickie, Ula/Sosnowskat, Agnieszka (Hg.): *Ula Sickie. Wolne gesty/Free gestures*, Ausstellungskatalog (hg. vom Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art), Warschau: 2018.

71 Ebd.

72 Strasser, Susan: *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York: Metropolitan Books, 2000, S. 267.

Roland Barthes war in den 1950er Jahren deshalb von Plastik fasziniert, weil es für ihn die Idee der endlosen Umwandlung einer Substanz verkörperte.⁷³ Im Kontext seiner semiologischen Analyse der bürgerlichen Kultur hielt Barthes fest, dass die Faszination, die von Plastik ausgeht, vor allem auf das Fehlen eines Referenten/Ursprungs sowie auf dessen Wandelbarkeit zurückzuführen ist. Heute werden mit absoluter Wandelbarkeit/Flexibilität vor allem die Eigenschaften assoziiert, die von postfordistischen Arbeiter*innen erwartet werden: Anpassungsfähigkeit, unendlich adaptierbare Fähigkeiten, Flexibilität und Selbst-Steuerung. »In this respect, brain plasticity acts as an in-built technology of self-regulation and performance management that enables the neo-liberal subject.«⁷⁴ Nun ist es undenkbar geworden, sich mit Plastik in kritischer Weise ausschließlich hinsichtlich seiner kulturellen Bedeutungen auseinanderzusetzen, denn es zeigt sich im Anthropozän, dass Plastik ein Material darstellt, das immer schon in seiner Zukünftigkeits existiert, durch sein Weiterbestehen nach allen Verwendungen – als Hyperobjekt, das zunehmend Platz einnimmt und vereinnahmt. »As contemporary art shows, this usability extends so far beyond human life or any life at all, that it stretches into a future in which there is no user of plastic to reanimate it. What remains is only its discard.«⁷⁵ Heute ist bekannt, dass es im Nordpazifik einen gigantischen Plastikmüllstrudel (*Great Pacific Garbage Patch*) gibt, der derzeit mindestens die doppelte Größe Deutschlands besitzt.⁷⁶ Plastik befindet sich in den Mägen zahlreicher Krebse, Fische und Vögel, welche Mikroplastik mit der Nahrung aufnehmen, und wurde sogar im menschlichen Körper nachgewiesen.⁷⁷ Es konnte gezeigt werden, dass der sogenannte Sandstrand von Hawaii 2015 zu 40 Prozent aus angeschwemmten Plastikpartikeln und Mikroplastikteilchen bestand.⁷⁸ Der vorherrschenden Narration des Neoliberalismus zufolge

73 Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (übersetzt von Helmut Scheffel), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 79.

74 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 205.

75 Ebd., S. 209.

76 Vgl. Folkers, Andreas: »Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis«, in: Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage, 2013, S. 17-34, hier S. 28.

77 Vgl. Volkart, Yvonne: »Müll zu Gold? Über die schmutzige Materialität unserer Hightechkultur«, in: *Springerin*, Jg. 2016, Nr. 1 (New Materialism), S. 26-31, hier S. 28.

78 Vgl. ebd., S. 28.

stellt Plastikmüll primär eine Frage des (zu optimierenden Recycling-)Managements dar. *Oblivion* endet signifikanterweise mit einem Textabschnitt, in dem Vanhee die Intimität von Plastik betont. Sie bezeichnet eine Plastikflasche als ihren Freund und erklärt daraufhin die Herstellung von Plastik. Ihre Ausführungen machen deutlich, dass die Plastikherstellung derzeit eines der wichtigsten Segmente des derzeitigen Petrokapitalismus darstellt. Als paradigmatisches Konglomerat aus Natur und Kultur besteht Kunststoff aus Erdöl und Erdöl ist ein Produkt langwieriger Umwandlungsprozesse organischer Stoffe. Ein Großteil des heute geförderten Erdöls ist aus zersetzten Algen und anderen abgestorbenen Meereskleinstlebewesen entstanden, die sich Millionen von Jahren am Meeresgrund befanden und so allmählich Sedimentschichten und Faulschlamm bildeten. Insofern untermauert die Fülle an Plastikartikeln auch die Vorrangstellung, die dem Öl als primärer Energiequelle attribuiert wird. »Plastic carries oil into daily life, appearing in almost all manufactured objects: commodities, cosmetics, technological, and medical products«⁷⁹, schreibt Amanda Boetzkes und stellt fest:

The conspicuous and increasing appearance of plastics in the contemporary art world since the 1960s joins it to the global oil industry, not simply at the level of a material causality but as one of many processes by which the oil industry reterritorializes planetary life. Ten percent of global oil consumption is committed to the petrochemicals that make plastic.⁸⁰

Doch für Boetzkes geht es im Hinblick auf künstlerische Auseinandersetzungen nicht um das, was wir in Bezug auf Plastik und seine Rolle hinsichtlich der globalen Erwärmung ohnehin bereits wissen, sondern vielmehr darum, wie wir in und durch Plastik als menschliche Vorbedingung leben, wie Plastik als ethische Disposition und als ästhetische Vorprägung begriffen werden kann.⁸¹

Der Plastikbecher, dessen primäre Funktion darin besteht, Zeit für die Konsument*innen zu sparen, wird für einen einzigen kurzen Moment der Konsumtion produziert. Da wir weder wissen, wie Plastik hergestellt wird, noch was mit einem Plastikbecher geschieht, nachdem er im Abfalleimer gelandet ist, da wir also weder die Vorgeschichte des Dings noch sein Nachleben

79 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 185.

80 Ebd., S. 184.

81 Vgl. ebd., S. 214.

kennen, ist das Wegwerfprodukt, so die These Kennedys, zu einer Abstraktion für den Menschen geworden. Kennedy glaubt, dass ein Zusammenhang zwischen der Gleichgültigkeit der Konsument*innen im Hinblick auf die Materialität kurz verwendeter Wegwerfprodukte und einer generellen Vernachlässigung der menschlichen, endlichen, bedürftigen und stets auf andere angewiesenen Körperlichkeit besteht, die er in der westlichen Gesellschaft beobachtet. Er behauptet, dass das Wegwerfen von Produkten fast unmittelbar nach ihrem Erwerb generell für *die Negation von Körperlichkeit* steht.⁸² In diesem Sinne kann das Zelebrieren der Abfälle in *Oblivion* als ein *Akt der Wiederbindung mit und der Affirmation von Körperlichkeit* verstanden werden. Pointiert und zugleich poetisch bringt Kennedy zum Ausdruck, inwiefern jedes Produkt eine Verdichtung globalisierter Transportnetzwerke und Produktionsverfahren darstellt:

Every time we eat we consume not only the entire transportation network, but also the whole interconnected industrial web of production that created and maintains the former. When we discard a banana peel, for example, we throw away with it the tires, asphalt, spark plugs, workboots, fuels, pipelines, paper invoices, boxes, computer chips, television screens, newspaper flyers, and all the other countless objects required to produce, deliver, and market the commodity. The global effluent of each instance of consumption is the excrement of the technologically externalized body.⁸³

In den USA angebotene Lebensmittel (bzw. ihre Zutaten und ihre Verpackung) haben im Durchschnitt 2000 Kilometer zurückgelegt, bevor sie auf dem Regal eines Supermarkts landen.⁸⁴ Die einer Plastikflasche inhärente Geschichtlichkeit sowie den korporativen Modus Operandi im globalisierten Supply-Chain-Kapitalismus nachzeichnend, spricht Vanhee gegen Ende der Performance folgenden Text über eine Plastikflasche:

My world traveller,
You were travelling in a tanker
from the depths of the Atlantic Ocean
at the coasts of Nigeria,

82 Vgl. Kennedy, Greg: *An Ontology of Trash: The Disposable and its Problematic Nature*, New York: State University of New York Press, 2007, S. 122, S. 138 und S. 155.

83 Ebd., S. 52.

84 Vgl. ebd., S. 52.

via pipelines, trucks and trains
all the way to a huge factory in New Delhi, India,
via the Arabian Sea,
the Red Sea,
the Mediterranean Sea,
close to Albania,
arriving by ship in Brindisi,
following the large roads and then the smaller streets
to Parma,
leaving Italy again,
taking the highways of the European mainland
via the storage spaces in Antwerp
to the shop in Brussels
where I found you.

From there I took you to Lancaster, to Berlin, to Salzburg, to Paris, to Frankfurt,
to Gothenburg, to Groningen, to Brussels, to Ghent.

After our tour you will start travelling again – you don't know yet where.
Maybe all the way to China where a beautiful little girl will pick you up with her
slender little fingers, and sell you to the factory for a cent.

But you might also stay in Europe to work on your transformation.

Or maybe you go to the Pacific again, to surf the waves.

You've been through so many minds and hands, no matter what race, class, age
or level of education.

You're part of my power house,
my energy field,
my spontaneous diet.

You marvel of science.

You're the prodigy of networking.

You're my hope for the future [...].

We are made by you, to be destroyed by you. You are the makers of
destruction.⁸⁵

Amanda Boetzkes schreibt in Bezug auf Plastik: »[I]t is an unprecedented and
particular form of waste that is no waste at all, but rather an all-encompassing

85 Zitat aus der Performance *Oblivion*.

process of the world's autodestruction through its economy of self-expenditure.«⁸⁶ Es ist wichtig, dass Müll als eine systemische Eigenschaft verstanden wird, denn – wie Jason Moore es mit seinem Begriff »Capitalocene« verdeutlicht hat – ist die Klimakrise aufgrund der anthropogenen ökologischen Veränderungen nicht auf eine Eigenschaft der menschlichen Spezies zurückzuführen, sondern vielmehr auf ein historisch gewachsenes, kapitalistisches System und seine Privilegierung fossiler Brennstoffe.⁸⁷ In *Oblivion* stellt Plastik weder eine moralisch verwerfliche Substanz noch einen Beweis für die Fähigkeiten der Technologie dar. Die Plastikflasche, die Vanhee in *Oblivion* als ihren Freund bezeichnet, ist sowohl ein ökonomischer Aktant, ein Artefakt der Energiewirtschaft, eine paradigmatische Substanz, in der das Natürliche und das Synthetische verschränkt sind, ein kultureller Agent, der das kapitalistische Subjekt bzw. seine Subjektivierung mitgestaltet, sowie Müll.

86 Boetzkes, Amanda: *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge: MIT Press, 2019, S. 185.

87 Moore, Jason (Hg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM Press, 2016.

