

Fly In Time Out Of This World!

Globalisation, Documentarism and Exodus in the Work of Cathleen Schuster and Marcel Dickhage

By Jens Kastner

The focus is on the hands. They take up the centre of the image, moving schematically and sinuously in front of an upper body in black; they hold nothing. They formulate a repeated sequence, right and left expertly in tune. Is it virtuosic, or merely pantomime? Virtuosity, in the words of the post-operaist philosopher Paolo Virno, is initially nothing more than “the special capabilities of a performing artist”.¹ And because performing artists don’t manufacture a product and don’t create a work that can bear witness to their labour once their activity ceases, they are dependent on the presence of an audience. Their performance has no aim – such as a work or a product – other than itself, and thus brings about (or possibly only reveals) something like a basic communication through its dependency on audience who witnesses it. Virno distinguishes purposeless and productless virtuosity from reified labour, only to propose that they interlock. Contemporary capitalism, he maintains, is particularly characterised by its integration of virtuosity, which it makes into a significant element in the production of surplus value. The “potentiality of language”² to produce basic communication and interaction (between performing artist and audience, for example) is now the most important aspect of contemporary production, and virtuosity, “previously a special and problematic case”, has now become the “prototype of all wage labour”.³

The hand movements before the camera give the impression of being without an aim, and there is certainly no product in sight. Furthermore, they not only perform having nothing in them, but much more strongly *no longer* having anything in them, having at one time certainly handled some implement or other. These are gestures of labour, as the film’s title unambiguously reveals. Following Virno, the

hands in motion must have manufactured something material in order to deserve such a title. And indeed they did; they made mobile telephones for NOKIA. The *Gesten einer Arbeit* (Working Gestures) (2012), by Cathleen Schuster and Marcel Dickhage, are the re-enactment of a past production process. But as such they are doubtlessly a (filmed) artistic performance. Labour and virtuosity. Seen in this way it doesn't seem too far-fetched to suggest that these two minutes of playful handiwork reflect the transition between two working regimes: Fordism, with its functional and relatively mind-numbing conveyor-belt mass production here encounters the post-Fordist mode of producing surplus value from virtuosic, creative, immaterial communication skills.

There are further indications that the current status of labour is being discussed in these few manoeuvres. They can be found – as there is no work of art that only stands or speaks for itself, and art always stands in relationship to other art – in the other works by Schuster and Dickhage. What is shown by the installation *Following the line of arguments* (2010/2011) – consisting of the films *Strada Fabricii* and *POI* – can be seen as a macro-political equivalent to the micro-politics constituted in the now physically ingrained *Gesten einer Arbeit*. Here too the subject matter has to do with almost mechanically repeated processes and their significance for contemporary society. And it also has to do with NOKIA mobiles. While taking up and visualising the physical and individual dimension of labour, the two versions of *Strada Fabricii* exemplarily present the economic and political preconditions of today's new relations of production. On the one hand labour, including immaterial labour, is continuing to become ingrained into bodies (and their gestures); on the other, the contemporary economy appears to be particularly characterised by non-material, ephemeral processes. In 'liquid modernity', as the sociologist Zygmunt Bauman has called contemporary Western

societies, because of their general loss of intellectual certainty and social security, liquid capital is not merely a figure of speech⁴ but an aspect of economic and socio-political realities that constitute an important part of the conglomeration of structures and mechanisms that are generally described by the term globalisation.

Liquid, fleeing capital or even globalisation are obviously considerably more difficult to depict than the manual habits inherent to production, for example. The art critic and cultural theorist Christian Höller has discussed this difficulty in relation to a number of artistic “uncoverings”.⁵ Art production, he says, has for the most part expressed the “contradictory tendencies and especially local effects” of globalisation, but rarely a “universal law”⁶ of the phenomenon. Perhaps it is initially only a local effect when the production of NOKIA mobile phones is relocated from Bochum in Germany to Cluj in Romania, where operating conditions are more friendly to capital and political circumstances more repressive (photography and filming are not permitted at the plant; workers who talk to journalists – or artists – run the risk of losing their jobs). But despite local specifics it looks very much like a universal law of globalisation when the Romanian factory is closed barely three years later for the same reason (“too expensive”) and NOKIA’s phone production is transferred to Hanoi. This occurred during shooting, as the voiceover explains. We don’t of course see fleeing capital whizzing across the screen. Mainly we see a dusty road slowly rolling under us from a driver’s perspective, a road lined with dreary houses which also goes past a factory from communist times. It is the factory road that gives the film its title. Outside the city, in Jucu, lies the NOKIA works, which is circled by car and camera. “We follow Strada Fabricii, the Factory Road, from the periphery towards the city. It originates in the Bulevardul Muncii, the Boulevard of Labour” (Schuster/Dickhage). The factory, as if history had also



inscribed itself here into the urban place names, can naturally only arise from labour. According to Marx and Engels, not only the factory but also human life itself arise from labour, "to such an extent that, in a sense, we have to say: labour created man himself".⁷ This means that it is only the actual activity of production and its organisation that 'fabricates' us as individuals, but also as a species. And because the distribution of activity isn't renewed every morning, but refers back to what has already been distributed, it develops into a "material power above us".⁸ This power is characterised by the fact that it is taken for granted and unquestioned. In his early writings Marx was concerned among other things with the question of how this material power can be seen through and encountered. Without going into the entire discussion about ideology and its critique here, one of the preconditions for seeing through material power and our conscious or unconscious ideas about it is at any rate to reflect on the relations of production. The conditions under which production occurs initially need to be understood.

The camera goes past the factory in the car because filming is not permitted inside. In this respect it only shows the facts of globalisation but also the conditions of the film's own production, of art production. The viewer is condemned to these circular movements around the factory because the conditions of production (as material power) don't allow intrusion from outside. The voiceover merely tells of being in one of the grey prefab apartments that were built between 1970 and 1989 for the workers of an earlier factory, and of meeting a furious female worker there. But only the exterior is seen.

Two things should be mentioned initially: first, the hands encircling a now absent object and the car orbiting the factory elaborate different dimensions of contemporary relations of production; these film works find visual ways to make typical post-Fordist, globalised

cycles apparent and to comment on them. In this respect Schuster and Dickhage succeed in apprehending globalisation “in its multi-dimensionality”.⁹

Second, these visualisations, conveyed through their form, refer to art production itself. They are not concerned with illustration; *Strada Fabricii* is not only an attempt to capture globalisation in discerning images, and through them to criticise what is shown, as if images could be employed as a neutral means and hadn't themselves always been involved. The tradition of documentary art in particular has always had to struggle with the fact that the images selected or produced in order to point out injustice and grievances are themselves a part of these unfortunate conditions and never exist outside of them. Documentary images, as the cultural critic Hito Steyerl has remarked following Michel Foucault, are always part of a “politics of truth”,¹⁰ in which they not only depict reality, but also co-construct it on the basis of existing images (in one's mind or wherever). So documentary art, if it takes itself seriously, needs to reflect its own involvedness. And this is what happens in the works of Schuster and Dickhage when *Strada Fabricii* bears the traces of its own production, for example. And when it is staged in such a way that although we have to see it as a complete (and completely thought-through) statement, it nevertheless remains excerpt-like through its presentation not in the cinema or on an isolated television screen, but within an installation. One of the films, *POI*, is projected onto a large chipboard wall placed at a slight tilt in the middle of the exhibition space. Its support props can be seen behind it, and there is a small television showing the other film, *Strada Fabricii*, as if the main film needs supplementation or to be provided with alternatives.

Just as *Gesten einer Arbeit* and *Following the line of arguments* correspond in relation to the subject of globalisation (micro- and

macro-politics of changing relationships of production), connections can also be made between various works of Schuster and Dickhage in regard to documentarism or the politics in which images are embedded. Although it also becomes clear that these connections and supplementations are not purely thematic, and that this is not an art of mere content.

A scepticism about the unambiguity or truth of images is conveyed in works such as *Ohne Titel (A4)* (Untitled (A4)) (2009), in which thirty details from (not further specified) press photographs, film stills and archive images are papered onto the wall as a block of DIN A4 laser prints. Or in *Territorien* (Territories) (2009), a work showing aerial photographs of Saudi Arabia whose grainy orange-green perhaps still refers to the time they were taken (1980) but otherwise to nothing else. There is no essence to these images, nothing that can be read from them, but rather (*Ohne Titel (A4)*) the reference to the direct context that makes the story, or (*Territorien*) the invitation to speculation (are they military surveillance photographs? is it art? or are they tourist shots of landing at the airport?). In both cases it is clear that it is the context which generates the meaning. But in relation to the documentary aspect of their work, Schuster and Dickhage don't represent a radical constructivism that disallows a reality separate from what is depicted (or said). This becomes apparent in works like *Unfinished Business* (2009). The manner of visual presentation makes it clear that here too there is no universal perspective and that the images evoke particular realities in the viewer. But, as is unquestionably established, the images are also based on particular realities, namely the economic relations between West Germany and Iran. During the 1970s Schuster's father was an engineer involved in building the nuclear power station near Bushehr on the Persian Gulf. This deal remained unfinished because of the outbreak of the revolution.



However, German companies such as Krupp remained active in the country after the seizure of power by the clergy; Germany is still one of the most important trading partners of the mullah regime. These business deals also remain unfinished because Germany's economic relations with the shah's dictatorship have not been dealt with.

The film is an essay, and tells the story of the European engineers and technicians building the Iranian power plant who were surprised by the revolution. Suddenly there were pictures of Khomeini all over the building site and its vehicles. An engineer/technician condones this as better than any glass-breakage insurance. No one throws stones at the ayatollah after all. The photograph that can be seen during this statement shows a young, apparently Western European family (father, mother, child plus grandma, probably) in front of a yellow bus whose windows display a Playboy sticker and a portrait of the ayatollah. Images are never innocent. The film is an almost exclusive compilation of stills: family snapshots and photographs from the German Press Agency (dpa), diary entries (for example, "strike") and newspaper clippings, but most of the documents belong to the workers themselves. The film shows that history (revolution, economic relations) takes place – this is, it is authenticated and negotiable – when it is found in private albums and thus in personal states of mind. Beer-drinking technicians around a table, Southern Iranian industrial landscapes: the collage of concrete historical moments brings about an inescapable (but always differently representable) reality. In the end the workers leave the country. The film begins with a quote from the film-maker Harun Farocki which might also be a good motto for *Following the line of arguments*: "The first camera in the history of film was aimed at a factory."¹¹

So if certain works deal with macro- and micro-political dimensions (of globalisation), another concerns the poles of constructivism

and realism, which are neither explored as absolute standpoints nor in their genealogy (spanning criminalistics, journalism and art). The two poles, which no one any longer represents in their pure form, are thus established as an aspect of the politics of truth, which Foucault saw images as being involved in.

“In their depictive function images represent an already formed reality,” writes Roswitha Breckner, “and generate it at the same time through a *visual* production of meaning.”¹² This relatively laconic observation that images create realities by creating meaning has always been one of the starting points for the socio-critical, even utopian potential of art. Paolo Virno’s analysis of virtuosity in general also resonates with these (emancipatory) possibilities. Although the creative and communicative aspects of human activity in post-Fordism appear to be entirely integrated into the production of surplus value, this integration is ambivalent. It can also be, or turn out to be, a “productive resource”¹³ that disturbs and interrupts and gives rise to something completely different. Elsewhere Virno goes into more detail about such “engaged withdrawal”¹⁴ as a form of active disobedience, calling it “exodus”. This too arises from a basic interaction; exodus is always aimed at the “material power above us”. It is always a way of reassembling reality, of establishing new standards of perception, which Virno sees as springing from art production and social movements.¹⁵ In *After the future archive* (2009) Schuster and Dickhage position magazine advertisements which illustrate or claim visionary, utopian potentials. An excerpt can be seen on the artists’ website in which an Air France advert hangs next to one for Sony. If the slogans are read as a continuous text – and they come from advertisements, please note, which in other left-wing cultural analyses are seen as the “pure representation of social power”¹⁶ – they can be read as a call to exodus: “Fly in time” “out of this world”!

- 1 Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, trans. Isabella Bertolotti and James Cascaito, New York, Semiotext(e) 2004, p. 52.
- 2 Ibid., p. 56.
- 3 Ibid., p. 61. Virno's ontological focus certainly tends to essentialise such concepts as virtuosity. At least he doesn't elaborate on the fact that – as Pierre Bourdieu has remarked – it is the specific ideology of the artistic field that “treats the virtuosity attained through the efforts involved in a methodical learning process as gift one is born with”. Translated from Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, trans. Wolfgang Fietkau, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1974, p. 194.
- 4 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, London, Blackwell 2000.
- 5 Translated from Christian Höller, ‘Imag(in)ing Globalization. Oder: Wie lässt sich etwas fassbar machen, wofür die widersprüchlichsten Bilder existieren?’ in Gerald Raunig (ed.), *Transversal. Kunst und Globalisierungskritik*, Vienna, Verlag Turia + Kant 2003, pp. 79-87: 82.
- 6 Translated from ibid., p. 80.
- 7 Friedrich Engels, ‘The Part Played by Labour in the Transition from Ape to Man’, in ibid. *Dialectics of Nature*, Moscow, Foreign Languages Press 1954, p. 228.
- 8 Karl Marx, ‘The German Ideology’, in ibid. and Friedrich Engels, *The German Ideology*, Amherst, Prometheus Books 1976, p. 53.
- 9 Translated from Höller 2003, loc. cit., p. 81.
- 10 Translated from Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Vienna, Verlag Turia + Kant 2008, p. 115.
The quotation refers to the film ‘Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon’ by Auguste and Jean Lumière (1895). The curator Yvonne Volkart discusses Cathleen Schuster's work against the background of the ‘committed factory film’: see Yvonne Volkart, ‘Schränke aufschliessen und Bilder projizieren’, in: *Cathleen Schuster*, Karl Schmidt-Rottluff Stipendium (publ.), Kunsthalle Düsseldorf, 4 February – 8 April 2012, pp. 14-16: 16.
- 11 Translated from Roswitha Breckner: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld, transcript Verlag 2010, p. 265.
- 12 Virno 2005, loc. cit., p. 69.
- 13 Paolo Virno, ‘Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus’, in ibid. and Michael Hardt (eds.) *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2006, p. 196.
- 14 Paolo Virno, ‘The Dismmeasure of Art. An Interview with Paolo Virno by Sonja Laevert and Pascal Gielen’, in Pascal Gielen, Paul De Bruyne (eds.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, NAI Publishers 2009, p. 19f.
- 15 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, trans. Edmund Jephcott, Stanford, Stanford University Press 2002, p. 132.

From the book:

The performing archive

Cathleen Schuster/Marcel Dickhage

© 2013 with the artists and authors

ISBN 978-3-86206-214-0

Verlag Kettler, Bönen, 2013
www.verlag-kettler.de

Jens Kastner

born 1970, Dr. phil., sociologist and art historian, is a freelance author and university lecturer in Vienna, where he teaches at the Institute for Art Theory and Cultural Studies at the Academy of Fine Arts Vienna.

p 57

Film still from „Strada Fabricii (II)“, 2011-2012.

p 61

Russian 1:50.000 Scale Map of Bushehr (location and site), ca. 1980. Found at: www.globalsecurity.org/wmd/world/iran/bushehr-location_005.htm

Fliegen Sie mit der Zeit out of this world!

Globalisierung, Dokumentarismus und Exodus in den Arbeiten
von Cathleen Schuster und Marcel Dickhage

Von Jens Kastner

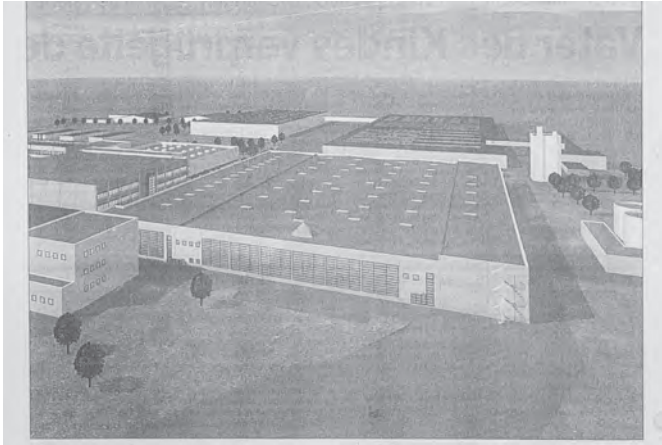
Im Mittelpunkt stehen die Hände. Sie nehmen das Zentrum der Bildfläche ein, bewegen sich schematisch und geschmeidig zugleich vor einem Oberkörper in Schwarz, in ihnen ist nichts. So formulieren sie einen Ablauf, links und rechts aufeinander abgestimmt, sich wiederholend, gekonnt in jedem Fall. Ist das schon virtuos oder spielt da nur jemand Activity und macht Pantomime? Virtuosität umfasst in den Worten des postoperaistischen Philosophen Paolo Virno zunächst nichts anderes als „die ausführenden Fähigkeiten einer ausführenden KünstlerIn“¹. Ausführend meint hier auch aufführend, performend, und weil die ausführenden KünstlerInnen kein Produkt herstellen und also kein Werk schaffen, das, sobald die Tätigkeit aussetzt, von ihrer Arbeit zeugen könnte, sind sie auf die Anwesenheit von Publikum angewiesen. Ihre Aus- und Aufführung hat keinen Zweck außer sich selbst – etwa ein Werk oder Produkt – und stiftet doch so etwas wie eine grundlegende Kommunikation (oder legt sie womöglich nur offen), indem sie auf das Publikum und dessen Zeugenschaft angewiesen ist. Virno unterscheidet die ziel- und produktlose Virtuosität von der Arbeit, die sich vergegenständlicht, um sodann deren Ineingangreifen zu behaupten. Der Kapitalismus der Gegenwart, so Virno, zeichne sich u. a. gerade dadurch aus, dass er die Virtuosität integriert und sie zu einem wesentlichen Bestandteil der Mehrwertproduktion macht. Die „Potenzialität der Sprache“², jene grundlegende Kommunikation und Interaktion (wie die zwischen ausführenden KünstlerInnen und Publikum) herzustellen, werde zum wichtigsten Moment der zeitgenössischen Produktion, die Virtuosität sei demnach „vom Spezial- und Problemfall [...] zum Prototyp der Erwerbsarbeit im Allgemeinen avanciert“³.

Die Handbewegungen vor der Kamera machen einerseits den Eindruck, als seien sie etwas zwecklos, auch ein Produkt ist weit und breit nicht in Sicht. Andererseits führen sie nicht nur auf, dass in ihnen nichts ist, sondern, viel stärker noch, dass in ihnen *nichts mehr* ist, also dass sie durchaus mal etwas Werkhaftes gehandhabt haben. Es sind, der Titel des Films verrät es unmissverständlich, *Gesten einer Arbeit*. Nach Virno müssten die Hände in Bewegung also etwas Materielles gefertigt haben, um diese Betitelung zu verdienen. Und das taten sie auch, sie machten nämlich Mobiltelefone der Firma NOKIA. Die *Gesten einer Arbeit* (2012) von Cathleen Schuster und Marcel Dickhage sind das Reenactment eines vergangenen Produktionsablaufes. Als solches sind sie aber auch zweifelsohne eine (filmisch aufgezeichnete) künstlerische Performance. Arbeit und Virtuosität. So betrachtet, scheint es nicht allzu weit hergeholt zu behaupten, dass sich in den zwei Minuten der spielerischen Handwerklichkeit auch der fließende Übergang zwischen zwei Arbeitsregimen spiegelt: Der Fordismus mit seiner funktionalen und relativ hirnlosen Fließband- und Massenproduktion trifft hier auf die postfordistische Produktionsweise mit ihrer Wertschöpfung aus virtuosen, kreativen, immateriellen Kommunikationsfähigkeiten.

Es gibt noch weitere Anzeichen dafür, dass hier in wenigen Handgriffen über den gegenwärtigen Status von Arbeit verhandelt wird. Diese Indizien finden sich – da es keine künstlerische Arbeit gibt, die nur für sich selbst steht oder spricht, sondern Kunst sich immer in Relation zu anderer Kunst erklärt – in den anderen Arbeiten von Schuster und Dickhage. Was die Filminstallation *Following the line of arguments* (2010/2011) – bestehend aus den Filmen *Strada Fabricii* und *POI* – zeigt, kann als makropolitisch Pendant zu der Mikropolitik gesehen werden, die die förmlich in Fleisch und Blut übergegangenen, also verkörperlichten *Gesten einer Arbeit* ausmachen. Auch hier geht

es um sich geradezu mechanisch wiederholende Prozesse und ihre Bedeutung für die Gegenwartsgesellschaften. Und es geht ebenfalls um Handys der Firma NOKIA. Während einerseits die körperlich-individuelle Dimension der Arbeit aufgegriffen und visualisiert wird, werden in den beiden Versionen von *Strada Fabricii* die ökonomischen und politischen Bedingungen der neuen Produktionsverhältnisse am Beispiel vorgeführt. Einerseits schreibt die Arbeit, auch die immaterielle, sich nach wie vor in die Körper (und ihre Gesten) ein. Andererseits scheint die Ökonomie der Gegenwart geradezu von nicht-materiellen, ephemeren Prozessen geprägt. In der „flüchtigen Moderne“, wie der Soziologe Zygmunt Bauman die westlichen Gegenwartsgesellschaften wegen der allgemeinen Einbuße an mentalen Gewissheiten und sozialen Sicherheiten genannt hat, ist auch das flüchtige Kapital nicht nur eine Redensart.⁴ Es handelt sich dabei vielmehr um wirtschaftliche und soziopolitische Realitäten, die einen wichtigen Teil jenes Konglomerats von Strukturen und Mechanismen, Ereignissen und Beziehungen ausmachen, der gemeinhin mit dem Begriff der Globalisierung beschrieben wird.

Dass sich nun flüchtiges Kapital oder gar Globalisierung nicht unwesentlich schwieriger visualisieren lassen als etwa die körperliche Materialisierung von produktionsimmanenten Gewohnheiten, liegt auf der Hand. Der Kunst- und Kulturtheoretiker Christian Höller hatte diese Schwierigkeiten, sich ein Bild (oder mehrere) von der Globalisierung zu machen, anhand einiger künstlerischer „Sichtbarmachungen“ diskutiert.⁵ Die Kunstproduktion habe bis dahin in erster Linie den „widersprüchlichsten Tendenzen und vor allem lokalen Effekten“, selten aber einer „universellen Gesetzmäßigkeit“⁶ der Globalisierung Ausdruck verleihen können. Vielleicht ist es zunächst auch nur ein lokaler Effekt, wenn die Produktion von Mobiltelefonen der Marke NOKIA von Bochum ins rumänische Cluj verlagert wird und wenn dort nicht



nur die Arbeitsbedingungen kapitalfreundlicher, sondern auch die politischen Verhältnisse repressiver sind (Fotografieren und Filmen ist im Werk verboten, ArbeiterInnen, die sich mit JournalistInnen – oder KünstlerInnen – unterhalten, riskieren ihren Job). Es sieht trotz aller örtlichen Spezifik aber doch sehr nach einer universellen Gesetzmäßigkeit der Globalisierung aus, zumal wenn das rumänische Werk kaum drei Jahre später aus denselben Gründen („zu teuer“) geschlossen und die Handyproduktion von NOKIA nach Hanoi verlegt werden soll. Das geschieht während der Dreharbeiten, wie die Off-Stimme erklärt. Man sieht natürlich kein fliehendes Kapital über den Bildschirm huschen. Man sieht vor allem eine staubige Straße, die sich aus der Autofahrerperspektive langsam unter den Betrachtenden hinwegwälzt, eine von etwas trostlosen Häusern gesäumte Straße, die auch an einer, noch aus staatskommunistischen Zeiten stammenden Fabrik vorbeiführt. Es ist die Fabrikstraße, die dem Film ihren Namen gibt. Außerhalb der Stadt, in Jucu, liegt die NOKIA-Fabrik, die mit Kamera und Auto umkreist wird. „Wir folgen Strada Fabricii, der Straße der Fabrik, von der Peripherie in Richtung Stadt. Sie nimmt ihren Ursprung im Bulevardul Muncii, dem Boulevard der Arbeit.“ (Schuster/Dickhage) Die Fabrik kann naturgemäß, als wenn sich hier auch die Geschichte in die urbanen Ortsbezeichnungen eingeschrieben hätte, nur aus der Arbeit hervorgehen. Aus der Arbeit geht nach Marx und Engels schließlich nicht nur die Fabrik, sondern letztlich menschliches Leben überhaupt hervor, „und zwar in einem solchen Grade, daß wir in gewissem Sinn sagen müssen: Sie hat den Menschen selbst geschaffen“⁷. Dass die Arbeit den Menschen macht, bedeutet, dass erst die wirkliche Tätigkeit, die Produktion und ihre Organisation, uns als Individuen, aber auch als Gattungswesen ‚herstellt‘. Und weil die Verteilung der Tätigkeiten nicht jeden Morgen neu vorgenommen wird, sondern auf bereits Verteiltes rekurriert, entwickelt sie sich zu einer „sachlichen

Gewalt über uns“⁸. Diese zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie als gegeben hingenommen und nicht hinterfragt wird. In den Frühschriften ging es Marx u.a. um die Frage, wie diese sachliche Gewalt dann durchschaut werden könne und wie ihr zu begegnen sei. Ohne die ganze Diskussion um Ideologie und ihre Kritik an dieser Stelle aufzurollen: eine der Voraussetzungen fürs Durchschauen der sachlichen Gewalt und all der Vorstellungen, die wir uns von ihr bewusst oder unbewusst machen, ist jedenfalls die Reflektion der Produktionsverhältnisse. Zunächst gilt es zu begreifen, unter welchen Bedingungen produziert wird.

Der Film führt im Auto an der Fabrik vorbei, weil in ihr nicht gefilmt werden durfte. Er führt insofern nicht nur Globalisierungsfakten, sondern auch die Bedingungen seiner eigenen Produktion, der Kunstproduktion vor Augen. Die Betrachtenden bzw. die ZuschauerInnen sind zu kreiselnden Bewegungen um die Fabrik verdammt, weil die Produktionsbedingungen (als sachliche Gewalt) kein Eindringen ins Innere zulassen. Die Off-Stimme erzählt nur davon, in einer der Wohnungen gewesen zu sein, die zwischen 1970 und 1989 in grauen Plattenbauten für die Arbeiter und Arbeiterinnen früherer Fabriken hier hochgezogen worden waren, und dass sie dort einer wütenden Arbeiterin begegnet sei. Zu sehen bekommt man nur das Außen.

Es ist also zunächst zweierlei festzuhalten: Das Kreisen der Hände um den nicht mehr vorhandenen Gegenstand und das Kreisen des Autos um die Fabrik herum bearbeiten erstens verschiedene Dimensionen gegenwärtiger Produktionsverhältnisse, die filmischen Arbeiten finden visuelle Wege, typisch postfordistische, globalisierte Kreisläufe zu verdeutlichen und zugleich zu kommentieren. Insofern gelingt es Schuster und Dickhage durchaus, hier so etwas wie Globalisierung „in ihrer Mehrdimensionalität zu erfassen“⁹.

Zweitens verweisen diese Visualisierungen, vermittelt über die

Form, auch auf die Kunstproduktion selbst. Es geht nicht ums Bebildern, *Strada Fabricii* ist nicht nur der Versuch, Globalisierung anspruchsvoll in Bilder zu packen und mittels dieser Visualisierungen das Gezeigte zu kritisieren, als ließen sich Bilder wie neutrale Mittel einsetzen und wären nicht immer selbst schon involviert. Gerade die Tradition der dokumentarischen Kunst hat ja damit zu kämpfen, dass die gewählten bzw. produzierten Bilder, mit denen auf Ungerechtigkeit und Missstand verwiesen werden soll, selbst irgendwie als Teile dieser beklagenswerten Zustände und niemals außerhalb ihrer existieren. Dokumentarische Bilder sind immer, wie die Kulturkritikerin Hito Steyerl im Anschluss an Michel Foucault ausgeführt hat, Teil einer „Wahrheitspolitik“¹⁰, in der sie Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern auf der Basis von (im Kopf oder sonstwo) vorgefundenen Bildern mit konstruieren. Dokumentarische Kunst muss also, wenn sie sich selbst ernst nimmt, ihre Involviertheit reflektieren. Und eben dies geschieht auch in den Arbeiten von Schuster und Dickhage, wenn etwa *Strada Fabricii* einerseits die Spuren seiner Produktionsbedingungen in sich trägt. Und wenn er andererseits so inszeniert wird, dass man ihn als zwar komplettes (und komplett durchdachtes), aber doch immer ausschnittshaftes Statement betrachten muss, nämlich nicht im Kino oder auf einem isolierten Fernsehbildschirm, sondern innerhalb einer Rauminstallation. Der eine Film, *POI*, wird auf eine große Wand aus Pressholz projiziert, die leicht gekippt mitten im Ausstellungsraum platziert ist. Dahinter sind die Stützen der Spanplatte zu sehen und es ist ein kleiner Fernseher aufgestellt, auf dem der andere Film, *Strada Fabricii*, läuft, als wenn der Hauptfilm ergänzt oder gar mit Alternativen versehen werden müsste.

Wie sich *Gesten einer Arbeit* und *Following the line of arguments* in Bezug auf das „Thema Globalisierung“ zueinander verhalten (Mikro- und Makropolitik der sich verändernden Produktionsverhältnisse), so



lassen sich auch hinsichtlich des „Themas Dokumentarismus“ oder der Frage, in welche Politiken die Bilder eingewoben sind, Beziehungen zwischen verschiedenen Arbeiten von Schuster und Dickhage aufzeigen. Wobei hier auch klar wird, dass es sich nicht nur um rein thematische, also inhaltliche Verknüpfungen und Ergänzungen handelt, dass wir es also nicht mit inhaltistischer Kunst zu tun haben.

Eine Skepsis gegenüber der Eindeutigkeit und einer möglichen Wahrheit der Bilder wird etwa in Arbeiten wie *Ohne Titel (A4)* (2009) deutlich, in der 30 Ausschnitte aus (nicht näher spezifizierten) Zeitungs-, Film- und Archivbildern gleich groß als DIN A4-Ausdrucke neben- und übereinandergereiht an die Wand gekleistert wurden. Oder in *Territorien* (2009), einer Arbeit, die Luftbildaufnahmen aus und von Saudi Arabien zeigt, die im körnig Grün-Orangen vielleicht noch auf ihre Entstehungszeit (1980), aber sonst eigentlich auf nichts verweisen. Es existiert kein Wesenskern in diesen Bildern, keine herauszulesende Essenz, sondern es gibt einerseits, in *Ohne Titel (A4)*, den Verweis auf den direkten Kontext, der die Geschichte macht, andererseits, in *Territorien*, die Eröffnung spekulativer Vorstellungen vor den Bildern (Sind es militärische Überwachungsfotos? Ist es Kunst? Oder sind es Reiseerinnerungen beim Anflug auf den Flughafen?). In beiden Fällen ist klar, dass erst der Kontext die Bedeutung generiert. Schuster und Dickhage vertreten aber in Bezug auf das Dokumentarische keinen radikalen Konstruktivismus, der keine Realität außerhalb des Abgebildeten (oder Gesprochenen) zulässt bzw. eingesteht. In Arbeiten wie *Unfinished Business* (2009) wird dies deutlich. Über die Art und Weise der Bildpräsentation wird schon klar, dass auch hier keine universelle Perspektive abgebildet wird und dass diese Bilder bei den Betrachtenden bestimmte Realitäten hervorrufen. Aber sie basieren auch auf welchen, unzweifelhaft wird das ausgewiesen, nämlich auf den Wirtschaftsbeziehungen zwischen der Bundesrepublik

Deutschland und Persien bzw. dem Iran. Schusters Vater war als Ingenieur in den 1970er Jahren am Bau des Atomkraftwerkes Buschehr am persischen Golf beteiligt. Dieses Geschäft blieb unvollendet, weil die Revolution ausbrach. Deutsche Firmen wie etwa Krupp blieben allerdings auch nach der Machtübernahme der Religiösen im Land engagiert, Deutschland gehört bis heute zu den wichtigsten Handelspartnern des Mullah-Regimes. Unerledigt sind diese Geschäfte also auch, weil es keine Aufarbeitung der deutschen Wirtschaftsbeziehungen zur Diktatur des Schahs von Persien gibt.

Der Film ist ein Essay und erzählt die Geschichte von europäischen Ingenieuren und Monteuren samt ihren Familien, die beim Bau der Anlage im Iran von der Revolution überrascht werden. Plötzlich hängen überall auf der Baustelle Bilder von Khomeini, auch in den Fahrzeugen. Er billigt das, lässt ein Ingenieur/Monteur wissen, denn das sei besser als jede Glasbruchversicherung. Auf den Ajatollah werfe schließlich niemand Steine. Auf dem Foto, das während des Ausspruchs zu sehen ist, steht eine junge, westeuropäisch aussehende Familie (Vater, Mutter, Kind plus mutmaßlicher Oma) vor einem gelben Bus, in der Windschutzscheibe kleben ein Playboy-Aufkleber und das Ajatollah-Porträt. Bilder sind nie unschuldig. Der Film kompiliert fast ausschließlich unbewegte Bilder, Familienfotos und Aufnahmen der Deutschen Presseagentur (dpa), Kalendereinträge (z.B. „Streik“), Zeitungsausschnitte, größtenteils aber Dokumente der Arbeiter selbst. Der Film zeigt: Geschichte (Revolution, Wirtschaftsbeziehungen) findet statt, d.h. sie ist verbürgt und verhandelbar, wenn sie sich in privaten Alben und damit auch persönlichen Gefühlslagen wiederfindet. Biertrinkende Monteure um einen Tisch, südpersische Industrielandschaften: im Collagieren konkret-historischer Ausschnitte entsteht eine unhintergehbare (aber immer auch anders repräsentierbare) Realität. Die Arbeiter verlassen am Ende das Land,

der Film beginnt mit einem Zitat des Filmemachers Harun Farocki, das auch als Motto für *Following the line of arguments* getaucht hätte: „Die erste Kamera in der Geschichte des Films war auf eine Fabrik gerichtet.“¹¹

Werden einmal makro- und mikropolitische Dimensionen (der Globalisierung) vor- oder ausgeführt, geht es ein anderes Mal um die Pole „Konstruktivismus“ und „Realismus“, die beide weder als absolute Standpunkte eingenommen noch in ihrer Genealogie (zwischen Kriminalistik, Journalismus und Kunst) aufgearbeitet, sondern mit eigenen Mitteln und am Gegenstand skizziert werden. Beide Pole, die in Reinform wohl ohnehin niemand mehr vertritt, sind dadurch auch als Teil eben jener Politik der Wahrheit ausgewiesen, in die schon Foucault die Bilder involviert sah.

„In ihrer Darstellungsfunktion repräsentieren Bilder eine bereits gestaltete Wirklichkeit“, schreibt Roswitha Breckner in ihrer Sozialtheorie des Bildes, „und bringen diese zugleich durch Prozesse *bildlicher* Sinnerzeugung hervor.“¹² Diese relativ lapidare Feststellung, dass Bilder über das Herstellen von Sinn auch Realitäten schaffen, war und ist letztlich stets einer der Ausgangspunkte für die gesellschaftskritischen, gar sozialutopischen Potenziale der Kunst. Auch in Paolo Virnos Analyse der verallgemeinerten Virtuosität schwingen diese – emanzipatorischen – Möglichkeiten noch mit. Zwar scheinen die kreativen und kommunikativen Momente menschlichen Handelns im Postfordismus gänzlich in die Mehrwertproduktion eingebunden. Aber diese Eingebundenheit ist ambivalent. Sie kann auch eine „produktive Ressource“¹³ sein bzw. sich als solche erweisen, die stört und unterbricht, die etwas vollkommen Anderes entstehen lässt. An anderer Stelle, unter der Kapitelüberschrift „Virtuosität und Revolution“, führt Virno solcherlei „offensiven Entzug“¹⁴ als Form eines aktiven Ungehorsams näher aus und nennt ihn „Exodus“. Auch er entsteht aus der

grundsätzlichen Interaktion, der Exodus richtet sich immer gegen die „sachliche Gewalt über uns“. Er ist immer auch eine Art und Weise der Neuzusammensetzung der Realität, der Etablierung neuer Wahrnehmungsstandards, die Virno von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen ausgehen sieht.¹⁵ In der Arbeit *After the future archive* (2009) positionieren Schuster und Dickhage aus Zeitschriften gesammelte Werbeanzeigen, die visionäre, utopische Potenziale bebildern oder behaupten. Auf der Homepage der KünstlerInnen ist ein Ausschnitt zu sehen, in dem eine Air France-Anzeige neben einer von Sony hängt. Liest man die Slogans als fortlaufenden Text, lassen sich die Inserate – wohlgemerkt handelt es sich um Reklame, in anderen linken Kulturanalysen immerhin das Mittel zur „Darstellung gesellschaftlicher Macht“¹⁶ schlechthin – als Aufruf zum Exodus lesen: „Fliegen Sie mit der Zeit“ „Out of this world“!

- 1 Paolo Virno: *Grammatik der Multitude*. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaus Neundlinger. Wien: Verlag Turia + Kant 2005, S. 65.
- 2 Ebd., S. 72.
- 3 Ebd., S. 82. Virnos ontologischer Fokus tendiert sicherlich ein wenig zur Essenzialisierung auch solcher Begriffe wie Virtuosität. Er geht jedenfalls nicht darauf ein, dass es – wie Pierre Bourdieu angemerkt hatte – die spezifische Ideologie des künstlerischen Feldes ist, die die in „Mühen eines methodischen Lernprozesses erworbene Virtuosität als in die Wiege gelegte Gaben behandelt“; Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Übersetzt von Wolfgang Fietkau. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974, S. 194.
- 4 Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.
- 5 Christian Höller: „Imag(in)ing Globalization. Oder: Wie lässt sich etwas fassbar machen, wofür die widersprüchlichsten Bilder existieren?“ In: Gerald Raunig (Hrsg.): *Transversal. Kunst und Globalisierungskritik*. Wien: Verlag Turia + Kant 2003, S. 79-87, 82.
- 6 Ebd., S. 80.
- 7 Friedrich Engels: „Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen.“ In: *MEW*, Band 20. Berlin: Dietz Verlag 1962, S. 444-455, 444.
- 8 Karl Marx: „Die Deutsche Ideologie.“ In: Karl Marx: *Die Frühschriften*. Herausgegeben von Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner Verlag 2004, 7. Auflage, S. 405-554, 429.
- 9 Höller 2003, a.a.O., S. 81.
- 10 Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Verlag Turia + Kant 2008, S. 115.
- 11 Das Zitat bezieht sich auf den Film „Die Arbeiter verlassen die Lumière-Werke“ von Auguste und Jean Lumière (1895). Die Kuratorin Yvonne Volkart diskutiert die Arbeit von Cathleen Schuster vor dem Hintergrund des „engagierten Fabrikfilm(s)“, vgl. Yvonne Volkart: „Schränke aufschliessen und Bilder projizieren.“ Karl Schmidt-Rottluff Stipendium (Hrsg.): *Cathleen Schuster*. Kunsthalle Düsseldorf, 4. Februar-8. April 2012, S. 14-16, 16.
- 12 Roswitha Breckner: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 265.
- 13 Virno 2005, a.a.O., S. 136.
- 14 Paolo Virno: *Exodus*. Herausgegeben, aus dem Italienischen übersetzt und eingeleitet von Klaus Neundlinger und Gerald Raunig. Wien/Berlin: Verlag Turia + Kant 2009, S. 50.
- 15 Paolo Virno: „The Dismasure of Art. An Interview with Paolo Virno by Sonja Laevert and Pascal Gielen.“ In: Pascal Gielen/Paul De Bruyne (Hrsg.): *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAI Publishers, 2009, S. 17-44, 19f.
- 16 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Verlag S. Fischer 1990, S. 172.

Aus dem Buch:

The performing archive

Cathleen Schuster/Marcel Dickhage

© 2013 with the artists and authors

ISBN 978-3-86206-214-0

Verlag Kettler, Bönen, 2013
www.verlag-kettler.de

Jens Kastner

geboren 1970, Dr. phil., Soziologe und Kunsthistoriker, lebt als freier Autor und Dozent in Wien, wo er am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien lehrt.

S. 44

Filmstill aus „Strada Fabricii (II)“, 2011-2012.

S. 48

Filmstill aus „La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon“, Auguste und Louis Lumière, 1895. Gefunden unter: www.metamute.org/editorial/articles/eliminating-labour-aesthetic-economy-harun-farocki