

COMPILER\*03

Aufsätze

Bankleer	REALE RESTE	2
Evtixia Bibassis	GESCHICHTEN AUS DER BASTELWERKSTATT	6
Herbert Schnepf	FILM / ARBEIT	9
Peter Scheiffle et al	DRUM BEATS DETROIT	11
Jürg Lehni	ÜBER RITA, HEKTOR...	18

Bankleer (Karin Kasböck, Christoph Leitner)

## REALE RESTE

Der Schrecken der ersten Zombiefilme, die sich durchgehend auf den „Voodoo-Kult“ beziehen, unterscheidet sich von den traditionellen Horrorgestalten wie Hexen, Vampire und Werwölfe dadurch, dass sie Ausdruck eines Kollektivs sind. Zombies treten immer in Gruppen auf, und jeder ist in Gefahr selbst zum Zombie zu werden. Grundlegendes Horrorszenarium ist das Auftauchen der Zombiefizierten in den westlichen Gesellschaften: Die Rückkehr nicht funktionaler Barbarei, eingeschleppt durch afrikanische Sklaven. Die koloniale Sklavenökonomie wird in Zombiefilmen nur selten direkt thematisiert, ist aber immer als Hintergrund bei der Mythenbildung präsent.

Zur Verbreitung des Zombie-Mythos hat der autobiografische Haiti-Reisebericht *The Magic Island* von William Seabrock beigetragen. Er erschien 1929 zur Endphase der US-amerikanischen Besetzung Haitis auf und war Filmvorlage für *White Zombie* (1932, Regie: Victor Halprin), dem ersten Zombiefilm des amerikanischen Kinos. Seabrock hat im Zuge seiner Beobachtungen der Voodoo Kultur in Haiti zum ersten Mal den Zombie beschrieben als Toten, der durch einen Voodoo Zauber wieder zum Leben erweckt und fortan seinem ‚Herrn‘ als Arbeitssklaven dienen mussten (vgl. Jamie Russell, *Book of the Dead*, 2004, S. 11). In der Anfangszeit ist der Erfolg dieses Genres eng verbunden mit dem exotischen, kulturellen Ambiente der Karibik. Tropische Inseln, Dschungel und die als vorzivilisatorisch empfundenen rätselhaften Kulthandlungen des Voodoo sorgen in den nordamerikanischen und europäischen Kinos für Suspense; eine überwunden geglaubte, magisch-religiöse Kultur mit Tanzritualen, dämonischen Kräften, Menschenopfern und ‚schwarzem Wissen‘ (vgl. ebd. S. 17). Dieser Zombie-Horror berührt all die Ängste, die sich durch aufgeklärtes und rational westliches Denken verdrängen, aber nicht aus der Welt schaffen lassen und öffnet unerwartet einen fantastischen, irrationalen und unkontrollierbaren Raum. In *White Zombie* werden die Zombies als Arbeitssklaven aus dem Jenseits von einem weißen kolonialen Ausbeuter in endloser Plagerei gefangen gehalten – sie berühren die damaligen amerikanischen Ängste: Das Land befand sich in einer schweren wirtschaftlichen Depression mit einer Arbeitslosenrate von fast 25%. Die Zombies erschienen als bestürzende Höllenvision und ironische Umkehrung der amerikanischen Hoffnung auf einen Job.

Der Zombie – eine leere Körperhülle, die sich wie ein Automat verhält und allen menschlichen Appellen unzugänglich ist – eignet sich hervorragend als Träger eines kollektiven Schreckens. Als monströse Erscheinung ist der Zombie einer der jungen Vertreter des fiktiven Horrors, Spiegelfläche kollektiver Fantasien und Ängste. Sein roher Kadaver kann nach Belieben mit Erscheinungen des Monströsen besetzt werden.

Ob als Verkörperung des nuklearen Supergaus (*Creature with the Atom Brain*, Edward L. Cahn 1955), als Science-Fiction- (*The earth dies screaming*, Terence Fischer 1964) oder Konsumkritik (*Dawn of the*

Dead, G. Romero 1968), bakterielle Epidemie (28 days later, D. Boyle 2002) oder Segregation (Land of the Dead, G. Romero 2005), zum Objekt reduzierte ArbeiterInnen (bei Karl Marx) oder das Ausgeschlossene im Gesellschaftsgefüge (bei Slavoy Žižek) - der Zombie ist immer um ein leeres Zentrum organisiert. Es fehlt ihm die Seele, das Innerste seines Seins, und er ist außerstande, diese Leerstelle zu füllen. Marx spricht hier laut Žižek von ‚algama‘: Für Marx ist das Auftauchen der Subjektivität der Arbeiterklasse strikt vom Umstand abhängig, dass der Arbeiter zugleich gezwungen ist, gerade die Substanz seines Seins (also eine Arbeitskraft) als Ware auf dem Markt zu verkaufen, das heißt, das agalma, den Schatz, den Kern seines Seins, auf ein Objekt zu reduzieren, das für ein Geldstück erworben werden kann (Slavoj Žižek, Die Tücke des Subjekts, 2001, S. 214). Angetrieben von der blinden Instanz eines endlosen Triebes wird er zum Monster, das durch keine menschlichen Gesetze mehr gebunden ist. Der Zombie ist der unintegrierbare, unsterbliche Rest, eine perfekte Projektionsfläche für die Wiederkehr des Verdrängten.

Mit dem Auftauchen des Zombie öffnet sich der unheimliche Bereich der Untoten, in dem die Toten noch weiter leben. Hier haben wir es mit einer Zone „zwischen den zwei Toden“ zu tun, der Zone zwischen dem symbolischen und dem realen Tod: „Der äußerste Gegensatz des Grauens ist diese plötzliche Erscheinung eines Lebens jenseits des Todes ...“<sup>1</sup> In dieser alptraumhaften Zwischenzone lösen sich reale Bedeutungszusammenhänge auf und neue entstehen, Räume teilen und Grenzen verschieben sich. Fragmente des Realen mischen sich mit denen der Illusion, und neue Fiktionen gehen daraus hervor. Laut Lacan (vgl. Slavoj Žižek, Die Tücke des Subjekts, 2001, S. 74) ist das Durchschreiten und Sichvertrautmachen mit dieser Zone ein wesentlicher Schritt zur Subjektwerdung und ermöglicht eine grundsätzliche Neugestaltung von Erfahrungen. Als „Wiedergänger“ aus dieser Zone schleppt der Zombie einen Virus, neue Bedeutungen, Fragmente, etc. in die Realität ein, die wiederum direkte Interventionen in der Wirklichkeit auslösen, mit denen wir uns dann konfrontieren müssen.

Die westlich-kapitalistische Politik unternimmt größte Anstrengungen, um jegliche Berührung mit diesem Zwischenbereich zu vermeiden, ihn durch Idealisierung zu verdecken oder dem hemmungslosen globalen Kapitalismus zuzuführen. Eine Berührung mit ihm würde die Oberfläche der alltäglichen Realität stören und verdrängte unerträgliche Wahrheiten würden hervorbrechen. Da der Hauptmotor politischer Ökonomie die Illusion von Unendlichkeit des Wachstums ist, bestehen obsessive politischen und ökonomischen Anstrengungen darin, dieses Phantasma mit allen Mitteln aufrechtzuhalten. Das reibungslose Funktionieren dieser Illusion setzt – als primäre Instanz der schmutzigen Unterseite der Produktion – der Tod außer Kraft. Er ist die absolute Negation der unendlichen Akkumulation.

In der heutigen ‚PostPolitik‘ - in der statt öffentlicher Debatten und Politisierung scheinbar ideologiefreie Ideen (die im global-kapitalistischen Rahmen funktionieren) gefragt sind, geht es sogar um den kompletten Ausschluss solcher „Wiedergänger des Verdrängten“. Echte Politik müsste aber nach Jacques

Rancière genau das Gegenteil davon: „Diese Identifikation des Nicht-Teils mit dem Ganzen, des Teils der Gesellschaft, der keinen genau festgelegten Platz darin besitzt, mit dem Allgemeinen, ist die elementare Geste der Politisierung“. 2 Sobald sich die Ausgeschlossenen als Vertreter der ganzen Gesellschaft repräsentieren und gleichberechtigte Partnerschaft einfordern, bringt dies den gesamten Gesellschaftskörper ins Wanken.

Wenn aber die Ausgeschlossenen, jene ohne festen Platz in der Gesellschaft, tatsächlich ausgeschlossen bleiben, dann kehrt laut Žižek mit Verweis auf Lacan „das Politische in Gestalt neuer nicht-funktionaler Grausamkeiten ins Reale zurück“.3 Žižek spricht hier vom gesellschaftlichen Auswurf einer „geisterhaften substanzlosen Erscheinung auf einem Interface und dem rohen Körper-Überbleibsel des Realen“.4 Dieses Wiederkehren im Realen mit exzessiven, nicht „funktionalen Gewaltausbrüchen“ ist Teil der sozialen Bedingung des Kapitalismus und zeigt sein sonst verdecktes, wahres Gesicht.

Aktuelle Beispiele dafür sind MigrantInnen, die unter lebensgefährlichen Bedingungen versuchen, Europa zu erreichen und in Auffanglagern und Abschiebeknästen eingesperrt werden, entrechtete ArbeiterInnen in wirtschaftlichen Sonderzonen außerhalb staatlichen Zugriffs, Gefangene in Abu Ghraib und Guantanamo, die in einer Zone zwischen den Gesetzen festgehalten werden - oder ausrastende Jugendliche aus der Mittelschicht. Ein Beispiel: „Die Polizei hat das Rätsel um den im so genannten Frühlinger Hölzl bei Traunreut gefundenen Toten gelöst. Es war kein Mord, sondern eine Leichenschändung von unglaublich brutaler Art: Eine Gruppe von zehn Jugendlichen hatte in dem Waldstück die Walpurgisnacht gefeiert und dabei die Leiche eines Selbstmörders entdeckt. Als sie zu fortgeschrittener Stunde erheblich alkoholisiert waren, zerrten sie den Toten aus dem Dickicht, banden ihn an einen Baum und schlugen mit einer Eisenstange und anderen Gegenständen auf den Leichnam ein.“ (Traunreut 01.05.2006 Passauer Neue Presse)

Unser Filmprojekt REALE RESTE besetzt den Zombie als „Wiedergänger des Verdrängten“. Er führt uns durch das Phantasma eines funktionierenden globalen Kapitalismus und macht uns mit seiner schmutzigen Unterseite vertraut. Die Kehrseite des ununterbrochenen kapitalistischen Triebes, immer neue Gegenstände zu produzieren sind anwachsende Berge nutzlosen Mülls. In diesen stetig größer werdenden Abfallhaufen können wir den kapitalistischen Trieb im Ruhezustand beobachten (vgl. Slavoj Žižek, Parallaxe, 2006, S. 67). Gedreht wurde in der urbanen Trümmer- und Abfallarchitektur eines verfallenen Hauses mitten in Halle, in einer zum Abriss bereit stehenden Plattenbausiedlung und in einem tropischen Freizeitressort, das in eine riesige Spekulationsruine eingezogen ist.

Endnoten

1 Slavoj Žižek, Die Tücke des Subjekts, 2001, S. 211

2 Slavoj Žižek, Die Puppe und der Zwerg, 2003, S. 71

3 Slavoj Žižek, Die Tücke des Subjekts, 2001, S. 221

4 Slavoj Žižek, ebd., S. 212

#### Literatur

bankleer, reale reste (Berlin, 2005)

Jacques Rancière, Das Unvernehmen (Paris, 1995)

Jamie Russell, Book of the Dead (Godalming, England, 2004)

Slavoj Žižek, Parallaxe (Frankfurt am Main, 2006)

Slavoj Žižek, Die politische Suspension des Ethischen (Frankfurt am Main, 2005)

Slavoj Žižek, Die Puppe und der Zwerg (Frankfurt am Main, 2003)

Slavoj Žižek, Die Tücke des Subjekts (Frankfurt am Main, 2001)

#### Video

reale reste (24 min), Berlin, © bankleer 2006

Stärker denn je scheinen wir unseres Glückes eigene Schmiedin und eigener Schmied zu sein. Wir sind quasi frei zu wählen, wie wir unsere Individualität zum Ausdruck bringen. Wir basteln uns eine Identität und bringen diese in unseren sozialen Umfeldern zur Verhandlung. Ja, der Blick der anderen konstituiert unser vielfältiges Sein. Erst ihre Identifikation verortet uns in der Gesellschaft.

Klasse und Gender hatten bis vor kurzem die Prozesse der Individualisierung, die Wahl der gesellschaftlichen Zugehörigkeit, stark eingeschränkt. Die individuelle (Lebens-)Aufgabe bestand darin, sich möglichst gut den „gegebenen natürlichen Fakten“ anzupassen und sich in dieser gesellschaftlichen Einbettung einzurichten. Es galt, sich so zu verhalten, wie es für diese zugewiesene Nische angebracht war. In Opposition dazu konnten die KämpferInnen mit unterschiedlichen Vorzeichen – Feminismus, Postkolonialismus u. a. – den gesellschaftlichen Diskurs gegen dieses Regelwerk und für die Gleichberechtigung bzw. die De-Naturalisierung des Menschen hinsichtlich seiner Herkunft und seines Geschlechtes vorantreiben. Die Befreiung aus dem gesellschaftlichen Korsett, die gewonnene Wahlfreiheit enthüllt bei näherer Betrachtung auch Ängste und Entscheidungszwänge. Die Individualisierungsprozesse der „Ersten Welt“ sind heute davon gezeichnet, dass – zumindest theoretisch – nichts gegeben, aber eben auch nichts stabil ist. Als liquide Moderne bezeichnet der Soziologe und Philosoph Zigmunt Bauman unsere Zeit und beobachtet, dass nicht nur die individuellen gesellschaftlichen Einbettungen, sondern auch die individuellen Ziele, welche wir anstreben, in ständiger Veränderung begriffen sind. *Panta rhei* recyclet. Alles ist in Bewegung: die Individuen, die Ziele und die Wege zu den Zielen. Tätigkeiten wie das Ausüben eines Berufes können kaum mehr zur langzeitlichen sozialen Verortung beitragen. „Qui débute sa carrière chez Microsoft n’a aucune idée de là où il la terminera. La commencer chez Ford ou Renault s’était au contraire la quasi-certitude de la finir au même endroit“<sup>1</sup>, formulierte der Wirtschaftswissenschaftler Daniel Cohen treffend. Die Irritation eines Zeitungsbildes liess Jérôme Leuba nach dem Ursprung des Sujets suchen. Bei der Recherche stiess er auf die Amateur-Filmaufnahmen, das Found Footage-Material. Bewusst und wach setzt Leuba das Filmmaterial in einen neuen Kontext, deutet es zu einem zeitgenössischen Kommentar, zu *Battlefield # 2/knac* um, und macht die neue Verunsicherung sichtbar. Die Fabrik-Näherinnen sitzen nicht etwa an den Nähmaschinen, sondern defilieren auf dem Laufsteg in den für sie unerschwinglichen Markenkleidern, welche sie eben noch produzierten. Auf dem *Battlefield* des Protests eröffnen sie einen Verhandlungsraum. Doch Effizienz- und Produktivitätssteigerung sind nicht Verhandlungssache der ArbeitnehmerInnen. Im Namen der globalen Konkurrenz hat sich die Arbeitnehmerin, der Arbeitnehmer der Rationalisierung zu unterjochen. „Sei flexibel!“, heisst die Devise. Dem Verlust der Gewissheiten, der gesellschaftlichen Einbettung, stehen theoretisch beinahe

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Zygmunt Bauman, *The Individualized Society*, 2001, S. 146.

unendliche Optionen gegenüber. Entbettet muss sich der Mensch im sozialen Gefüge im Plural und in Eigenregie verorten. Der Lebensweg bzw. der einzelne Pflasterstein ist zwar immer und immer wieder wählbar, aber wenig berechenbar. So sitzt die Näherin heute an der Maschine, und morgen ist ihr Arbeitsplatz in ein Billiglohnland wegrationalisiert. Ein neuer Flecken in der Patchwork-Identität ist ihr aufgezwungen – ein sinnstiftendes Moment muss ihrerseits gefunden und neu verhandelt werden.

Nach den neuen Qualitäten dieser individualisierten, flexibilisierten Welt hat sich – wen wundert – der Kapitalismus wie die Fahne im Wind gedreht. Die Produktivkraft der vormals Unterdrückten und Verdrängten wurde wiederentdeckt. Am Machtanspruch – weisser, männlicher, heterosexueller Prägung – soll durch diese neuerliche Umdeutung indes keinesfalls gerüttelt werden. So darf heute eine westliche Frau durchaus klug, erfolgreich, eigenständig, schön und die tolle Mutter sowie die unvergleichliche Liebhaberin sein. Selbstverständlich alles gleichzeitig! Ihr stellt sich vermeintlich ein Dilemma der Wahl auf ihrem Individualisierungsweg. Entscheidet sie sich „nur“ für das eine, leidet sie unter Schuldgefühlen sich dem anderen nicht zu widmen. Entscheidet sie sich für diverse Rollen, droht die Überforderung gleich dem Damoklesschwert. Wie sie die Entscheidung auch fällt, es kann nicht die richtige sein. Das Dilemma ist Teil einer strukturellen Unterdrückung, in welcher die Frau sich weder in der einen noch in der anderen Rolle richtig wohlfühlen kann. So klammert sich Katia Bassanini Businessfrau im angepassten beigefarbenen Deuxième an der glitzernden Oberfläche abgedroschener Adjektive fest. Gerade so, als ob diese den Multitasking Woman-Holzschnitt einzulösen vermögen. Zwar zeigt sich die Figur finanziell unabhängig, doch dem Hamster im Käfigrad gleich, rennt sie dem neu gewählten Idealbild nach, welches nie dafür konzipiert wurde erreichbar zu sein. Mit humorvoller Ironie zieht Katia Bassanini ins Feld der individuellen Wahlbiographien. Sie kontrastiert ihren allgemeinen Kommentar zu diesem spezifischen, zeitgenössisch urbanen Frauenbild mit dem Sound einer imaginierten Business-Strasse New York Citys. Die Lyrics zum Sound – Oh yeah it's great. Wonderful, yes, yes – sind angetrieben von einem nicht hörbaren und dennoch stetig vorwärtstreibenden Beat und scheinen das unheilvolle Konglomerat zu bewältigender Aufgaben gerade noch zusammenzuhalten. Der seidene Faden wird reißen – das steht fest. Diesem weissen, männlichen, heterosexuellen Entwurf einer urbanen Frau kann – so lässt das Performance Video Treadmill hoffen – mit kritischem Geist begegnet werden. Quasi am Reissbrett entworfen, stellt auch dieses Konzept, wie die vorangehenden, keine unverrückbare Begebenheit unserer Zeit dar und ist demnach unbedingte Verhandlungssache.

Ein anderes simples Spiel um kulturelle Macht und deren Struktur zeigt Elodie Pong in ihrem Performance-Video Je suis une bombe. Das dominante Subjekt einer weissen männlichen Mehrheitskultur schaut auf das exotisierte Andere im taghellen Raum herab. Oder: Das begehrte Objekt steht im Blickfeld des mächtigen Subjekts. Ausgehandelt wird dabei vorerst nichts. Die Rollen scheinen fixiert. Die zerstörende Kraft entfaltet sich im Durchkonjugieren des weiblichen Körpers zur vollen Blüte: Ihre Identität ist zunächst im kolonialen Blick auf sie festgeschrieben. Doch Pongs Frauenfigur

erstarrt in dieser Sicht nicht zum verniedlichten Objekt. Sie entlarvt das Ritual der allzu einfachen Identifikation; enthüllt die Ermächtigung, macht den Übergriff des Identifizierenden sichtbar. In der Überhöhung und Wiederholung der rassistisch-sexistischen Fremdzuschreibungen führt Pongs Protagonistin diese althergebrachte, ja koloniale Machtgebärde ad absurdum. Nein, Identitäten lassen sich weder reduzieren noch einseitig fixieren. Vielmehr sind sie Gegenstand zwischenmenschlichen Aushandelns. In den komplexen individuellen Identitäten verweben sich viele Geschichten und verschiedene Kulturen. Pongs *Je suis une bombe* fordert zu neuen Erzählungen über das Ich in Bezug auf das Du auf. Zu gewaltfreien, vielleicht randlosen, uneindeutig hybriden Erzählungen über das Ich – sei es weiblich, sei es männlich, von welcher Herkunft auch immer und unabhängig von sexuellen Präferenzen.

Evtixia Bibassis, Zürich 2009

Evtixia Bibassis (\*1971, lebt und arbeitet in Zürich), 1991-1994 Kulturschaffende in der Kulturfabrik Wetzikon. Seit 1999 Studium der Kunstgeschichte, Populäre Kulturen und Linguistik. Seit 2001 in Auswahlkommission des internationalen und des Schweizer Wettbewerbs des internationalen Video- und Experimentalfilmfestivals VideoEx sowie freie Kuratorin bei videoEx. 2005/2006 Künstlerassistentin bei Ingo Giezendanner und Michael Günzburger. Assistentin von Claude Lichtenstein für die BAK-Studie zu Schweizer Design-Sammlungen. Diverse Presse-, Ausstellungs-, Katalog- und Zeitschriftentexte.

Die Geschichte der Darstellung der Arbeit im Film und die Geschichte des Mediums selbst nehmen ihren Ausgang an derselben Stelle: La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon – Arbeiter verlassen die Fabrik (1895) Damit ist zugleich eine grundlegende Positionierung gegenüber jeder Form von Erwerbstätigkeit vollzogen: Der Film sieht die Arbeit vornehmlich über den Spiegel des Subjekts, über die Hoffnungen, Ängste, Wut und Zorn die im Einzelnen mit ihr verbunden werden. Auch die Richtung, die die ArbeiterInnen am Beginn der Filmgeschichte in Bezug auf die Arbeit einschlagen, könnte programmatisch gelesen werden: Es ist eine Bewegung weg von ihr.

In unzähligen Filmen wird immer wieder dieselbe Geschichte erzählt; der Versuch der Befreiung aus Unterdrückung und Abhängigkeit. Im 20. Jahrhundert ist dies oft gleichbedeutend mit der Befreiung aus unterdrückerischen Arbeitsverhältnissen. Stellvertretend sei hier Bernardo Bertolucci 1900/Novecento erwähnt. Bertolucci erzählt die Geschichte des 20. Jahrhunderts als einen Befreiungskampf, der zentral von Besitz- und damit Arbeitsverhältnissen geprägt wird.

Über das Zusammenfallen des Beginns der bewegten Bilder und der politischen Bewegung der ArbeiterInnen hinaus ist der Film genauso eng verbunden mit einem sozialen Phänomen, das nunmehr genauso im Schwinden begriffen ist wie das Kino selbst: die Angestellten.

Der deutsche Soziologe, Filmkritiker und -theoretiker Siegfried Kracauer hatte dieser Verbindung 1930 eine Studie gleichen Titels gewidmet. Er beschreibt den Alltag dieser Gruppe als geprägt von einer Form der Arbeit, die der einzelne nicht mehr sinnvoll mit den eigenen Bedürfnissen und Interessen zusammenführen kann. Das Arbeitsleben wird unvermeidlich als entfremdet erlebt; das Kino ist der Ort, wo die Leerstellen des Alltags im Schein der bewegten Bilder aufgefüllt werden. Für den Kracauer der Zwischenkriegszeit handelte es sich dabei aber nur um ein scheinbares Auffüllen. Die bis ins Unerträgliche gesteigerten realen Verhältnisse sollten das kapitalistische System im dialektischen Umschlag aushebeln und Platz schaffen für eine gerechtere Gesellschaftsordnung.

Die Hoffnungen wurden bitter enttäuscht, der Faschismus konnte stattdessen die Oberhand gewinnen. Bertolucci lässt sein Epos an der Stelle beginnen, an der die Faschisten in die Flucht geschlagen werden. Kracauer setzt mit seiner Theorie des Films (1960) nach dem zweiten Weltkrieg an einer Stelle wieder an, die den Film erneut mit dem Geisteszustand der arbeitenden Massen verbindet und in dieser Verbindung eine Hoffnung erkennen kann. Nicht dem Tun der ArbeiterInnen und seine Folgen kommt darin die tragende Rolle zu, sondern der Arbeit des Films als ästhetischer Handlung.

Kracauer definiert diese Arbeit als Sammeln und Darstellen von Realitätspartikeln. Sie gruppieren sich in zufälligen Formationen um das Subjekt und sollen ihm im Spiegel des Films einen Blick auf sich selbst ermöglichen. Das bedingt die Notwendigkeit, sie möglichst in ihrer ursprünglichen Ordnung zu belassen, so der Eindruck ein unverfälschter sein soll.

Im Gegensatz dazu definiert Kracauer die Arbeit der Kunst gerade darin, einzelne Teile zu etwas Neuem zusammenzufügen. Vielfach wurde in diesem Zusammenhang der Vorwurf des Dogmatismus erhoben. Für mich geht er ins Leere. Die Grenzen sind dort, wo wir sie setzen. Dass wir sie jedoch setzen ist unbestritten. Berechtigterweise werden an einen Kunstfilm andere Maßstäbe angelegt, als an einen Spielfilm oder eine Dokumentation.

So, wie sich die theoretische Perspektive auf die Arbeit des Films verschoben hat, hat sich auch die Arbeit selbst verändert. Industrielle Produktion in großen Fabrikhallen ist in westlichen Ländern genauso im Schwinden begriffen wie das Angestelltendasein und die mit diesen klassischen Formen der Erwerbstätigkeit verbundenen Errungenschaften. Arbeit präsentiert sich nur mehr als Chimäre, wie in Christian Petzolds Yella. Das emanzipatorische Drama, wie es sich etwa in den Siebtelbauern von Stefan Ruzowitzky wiederfindet, ist einer Darstellung gewichen, in der das Drama der Arbeit das Drama des Einzelnen geworden ist. Jedoch auch auf andere Weise als in Mike Nichols Silkwood von 1983, in dem Meryl Streep an der Seite von Cher als Darstellerin der realen Figur der Karen Silkwood grandios und tragisch im Kampf gegen die US-Atomindustrie scheitern darf.

Yellas Gegner sind ungreifbar, gesichtslos geworden. Die Geschichte eines neoliberalen Arbeitslebens mit Genrelementen des Horrorfilms zu überlagern, erscheint umso treffender, als auch das Grauen im Horrorfilm seit Psycho sein Gesicht verloren hat. Dem Einzelnen ist nichts als er selbst und die Angst geblieben. Yella versucht sich brav am Arbeitsmarkt zu verdingen und schliesst sich, umgeben von zwielichtigen Figuren, am Ende selbst der allgemeinen Unmoral an.

2009, 114 Jahre nach dem Hinaustreten der Arbeiter aus der Fabrik der Brüder Lumière, hat sich der Blick auf Arbeit im Film deutlich verdüstert. Bleibt nur abzuwarten, wie die gegenwärtige Krise die Situation beeinflussen wird.

Herbert Schnepf, Tunis, 2009

Herbert Schnepf, geboren 1979 in Feldbach/Steiermark (Österreich). 1999-2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Soziologie und Kunstgeschichte an der Universität Wien, Universität für Angewandte Kunst und Université Paris X/Nanterre. Seit 2002 Texte für bildende KünstlerInnen. 2007-2009 Assistent von Amer Abbas im Kunstbüro in Wien, 2009 Stipendiat in Tunis.

Christian Frings, Felix Klopotek, Malte Meyer, Peter Scheiffle

## DRUM BEATS DETROIT – SCHWARZE FABRIKREVOLTEN

Auch wenn es heute gerne übersehen wird: 1968 als „Jahr der Revolte“ steht auch für das revolutionäre Aufbegehren gegen den Terror der Fabrik. So in Detroit, „MotorCity USA“ und „Herz“ der „fordistischen“ Fabrikdespotie. Schwarze ArbeiterInnen kämpften gegen das Fließband und gegen rassistische Unterdrückung. Mit Marx und Fanon gegen die Sklaverei der Arbeit – eine Rückschau auf die League of Revolutionary Black Workers und den schwarzen ArbeiterInnenkampf in den USA.

Please Mr. Foreman!

Mittwoch, 15. Juli 1970. James Johnson jr. hat Spätschicht. Im Eldon Avenue Achsund Getriebewerk bei Chrysler in Detroit, Michigan. Fast ein Jahr ist er an den Öfen, schickt jede Minute sechs Bremsklötze in den 380 Grad heißen Schlund. Arbeit für Schwarze. Please Mr. Foreman, slow down your assembly line. Seit Januar 1969 hat er diesen Job, diesen besseren Job. Was die Arbeit angeht, dafür umso mehr Rassismus und Mobbing. Der 36-Jährige ist hier der einzige Schwarze. Am 15. Juli wird er wieder an die Öfen geschickt. Er kann keine Handschuhe finden. Die Personalabteilung suspendiert ihn für einen Tag wegen Arbeitsverweigerung. James denkt, er ist entlassen. Workin' twelve hours a day. Seven long days a week, I lie down and try to rest, but, Lord knows, I'm too tired to sleep. Um kurz vor fünf kommt er in die Fabrik zurück, im Hosenbein ein Gewehr versteckt. Er läuft nicht Amok, er zielt auf die weiße Montur der Vorarbeiter. Zwei Weiße, ein Schwarzer. Widerstandslos lässt er sich festnehmen. No, I don't mind workin', but I do mind dyin'. Die Verteidigung übernimmt Kenneth Cockrel. Ein junger, marxistisch geschulter Anwalt, Führungsmittglied der League of Revolutionary Black Workers. Seine Strategie: Chrysler hatte den Finger am Abzug, Chrysler ist der Killer, Chrysler gehört auf die Anklagebank. Er überzeugt die mehrheitlich schwarze Jury. Unerträgliche Arbeitshetze, tägliche rassistische Demütigungen. James stammt aus Mississippi. Als er neun ist, muss er zusehen, wie sein Cousin von einem weißen Mob gelyncht wird. 1953 ist er nach Detroit gekommen, doch Rassismus ist kein Privileg des Südens. In den dreißiger Jahren hat der Ku Klux Klan in Michigan über 200'000 Mitglieder. Cockrel zeigt der Jury die Fabrik. I said, Lord, why don't you slow down that assembly line? Als die Jury durchs Werk geht, stehen Arbeiter mit erhobener Faust an den Maschinen. James Johnson jr. wird freigesprochen. Der weiße Richter tobt, ordnet die psychiatrische Zwangsunterbringung an. Zwei Jahre später erstreitet ein Anwalt der Motor City Labor League Entschädigungs-zahlungen von Chrysler für James Johnson. 1975 wird er aus der Anstalt entlassen. Samstag, 22. Juli 1967: Zwei junge Schwarze geben eine Party. In einer von Detroits vielen „blind pigs“, illegalen Kneipen, Ecke 12. Straße und Clairmount, am Westrand der City. Sie feiern, sie haben den Krieg in Vietnam überlebt. Am frühen Sonntagmorgen taucht die Polizei auf. Der Agent der Macht

benutzt die Sprache der reinen Gewalt. Der Agent erleichtert nicht die Unterdrückung und verschleiert nicht die Herrschaft. Er stellt sie zur Schau, er manifestiert sie mit dem guten Gewissen der Ordnungskräfte. Der Agent trägt die Gewalt in die Häuser und in die Gehirne der Kolonisierten.

No, I don't mind workin', but I do mind dyin'

Die Razzia wird schwierig. Statt der paar erwarteten Nachschwärmer sind noch 82 Gäste anwesend. Trotzdem: Alle festnehmen! Nach und nach sammelt sich eine wütende Menge, noch zu schwach, um einzugreifen. Als der letzte Polizeiwagen abgefahren ist, beginnen die Plünderungen. Ein paar Weiße machen mit. Seit 1964 war die Welle der Riots nicht abgerissen, allein 1967 kam es zu Revolten in 128 Großstädten der USA. Der „12th Street Riot“ von Detroit wird der blutigste und schwerste. Die Gewalt, die hinter der Einrichtung der kolonialen Welt steht, die zur Zerstörung der eingeborenen Gesellschaftsformen unermüdlich den Rhythmus schlägt, wird vom Kolonisierten in dem Moment für sich beansprucht und übernommen werden, da die kolonisierte Masse, entschlossen, zur aktiven Geschichte zu werden, sich auf die verbotenen Städte stürzen wird. Das Detroit Police Department ist für seine Brutalität bekannt. Mit Vier-Mann-Trupps, zu 95% weiß, drangsalierten, schlugen, erschossen sie Schwarze. Als der Bürgermeister 1967 versucht, den Anteil schwarzer Beamter zu erhöhen, protestieren die weißen Cops auf ihre Weise. Schwarze werden wegen jeder Kleinigkeit festgenommen. Die Ohnmacht der Bürgerrechtsbewegung gegenüber Rassismus und Segregation ist schon lange deutlich. In seinem Innern nämlich erkennt der Kolonisierte keine Instanz an. Er ist unterworfen, aber nicht gezähmt. Er ist erniedrigt, aber nicht von seiner Niedrigkeit überzeugt. Er wartet geduldig, dass der Kolonialherr in seiner Wachsamkeit nachlasse, um sich auf ihn zu stürzen. Sonntagnacht sind es schon dreitausend, die die Polizei mit Flaschen und Steinen angreifen. Bürgermeister und Gouverneur bitten die Regierung um Hilfe. Präsident Lyndon B. Johnson schickt 4'700 Fallschirmspringer nach Detroit. Sie sind gerade aus Vietnam zurück. Insgesamt werden 10'000 Soldaten und Nationalgardisten eingesetzt. Am 24. Juli stehen 483 Gebäude in Flammen, 1'800 Festnahmen. Das Local 3 der United Automobile Workers (UAW, US Automobil-arbeitergewerkschaft) stellt seine Räume in der Nähe des Hauptwerks von Dodge, seit 1928 Chrysler, der Nationalgarde zur Verfügung. Die in der Innenstadt gelegene Fabrik soll geschützt werden. Widerstand von schwarzen Arbeitern gegen die Unterstützung der Aufstandsbekämpfung durch ihre Gewerkschaft ist nicht möglich. Dodge Main hat wegen Modellwechsel Betriebsferien, die meisten schwarzen Autoarbeiter nehmen am Riot nicht teil. Nach sechs Tagen: 43 Tote, davon 33 Schwarze, die meisten durch Kugeln der Staatsgewalt. Ein Arbeiter aus dem Rohbau ist unter den Toten. Fast 500 Verletzte, über 7'000 Festnahmen, 2'000 Gebäude sind niedergebrannt. 10'000 sollen sich an der Rebellion beteiligt haben. Das Establishment gründet das New Detroit Committee. Gigantische Neubauten sind geplant. Ford und General Motors bieten mehr Jobs für junge Schwarze. Einige von ihnen, StudentInnen an der Wayne State University im Herzen Detroits und JobberInnen in den Autofabriken, gründen das Monatsblatt Inner City Voice. Schlagzeile der ersten Nummer, Oktober 1967: „Michigan Slavery“. Das Blatt diskutiert logistische Fragen des Aufstands –

zur Vorbereitung des nächsten. Es kritisiert Rassismus und Kapitalismus, Versklavung und Ausbeutung. Die jungen Leute kennen sich aus der undogmatischen politischen Szene Detroits, haben Fanon und C.L.R. James (1) gelesen, mit Marty Glaberman (2) über die ungarische Revolution 1956 diskutiert und in seinen Kursen das Kapital von Marx studiert. Die Entdeckung der Gold- und Silberländer in Amerika, die Ausrottung, Versklavung und Vergrabung der eingeborenen Bevölkerung in die Bergwerke, die beginnende Eroberung und Ausplünderung von Ostindien, die Verwandlung von Afrika in ein Geheg zur Handelsjagd auf Schwarzhäute bezeichnen die Morgenröte der kapitalistischen Produktionsära.

Apartheid herrscht in der Autostadt Detroit

Donnerstag, 2. Mai 1968: Spätschicht im Hauptwerk von Dodge in der Innenstadt von Detroit, 12'000 Beschäftigte. Sechs Frauen und zwei Männer stellen sich nach der Essenspause um 22 Uhr vor die Eingänge und fordern ihre KollegInnen zum Streik auf. 3.000 respektieren die Streikposten. Der wilde Streik legt bis Sonntag die Produktion still. Die Frauen, polnischstämmige Katholikinnen, haben die Schnauze voll. Im März und April hat es bereits wilde Streiks (wildcats) gegen das gesteigerte Bandtempo gegeben: Die Taktzahl ist von 49 auf 56 Autos pro Stunde erhöht worden, 14%, aber nur sieben Prozent zusätzliche Arbeitskräfte. Die Gewerkschaft zeigt sich hilflos. Die jungen Frauen, die von zwei schwarzen Arbeitern unterstützt werden, wollen nicht mehr warten. Das Management verspricht mehr Personal und droht mit Sanktionen. Am Montag wird die Arbeit wieder aufgenommen. Zunächst passiert nichts. Die Chefs wollen mit sofortigen Bestrafungen nicht den nächsten wildcat riskieren. Eine Woche später, Samstagabend, zwischen 23 und 2 Uhr, werden Einzelne ins Personalbüro gerufen: Sieben werden entlassen, andere für 5 bis 30 Tage suspendiert. Obwohl die Aktion von weißen Frauen ausging, treffen die Strafen vor allem schwarze Arbeiter. Die Vorarbeiter werden angewiesen, disziplinarisch hart gegen alle Verstöße durchzugreifen. Die Gewerkschaft protestiert erfolglos. Einer der Entlassenen ist der 26-jährige General Gordon Baker, der zum Kreis um die Inner City Voice gehört. Mit ein paar Kollegen lädt er zur Protestversammlung am 14. Mai ins Gewerkschaftshaus ein. 300 kommen. Mehr als die UAW an AktivistInnen und Bürokraten aufbieten kann.

Einige Tage später taucht das erste DRUM-Flugblatt an den Werkstoren auf: Dodge Revolutionary Union Movement. Im Juli gelingt es DRUM, einen zweitägigen wilden Streik gegen den Rassismus im Betrieb und die Arbeitshetze zu organisieren. 70% der schwarzen und ein paar weiße Arbeiter beteiligen sich. Niemand wird entlassen. Rasch entstehen weitere RUMs, in anderen Chrysler-Fabriken, bei Ford, bei Cadillac, bei UPS. 1969 wird die League of Revolutionary Black Workers gegründet, die den Kampf koordinieren soll. Die RUMs organisieren nur Schwarze: revolutionär weil schwarz. „Das Ziel der klassenlosen Gesellschaft ist genau das, was gestern und heute im Zentrum des Negerkampfes steht. Es sind die Neger, die den revolutionären Kampf für eine klassenlose Gesellschaft verkörpern“, hatte der Autoarbeiter James Boggs 1963 geschrieben. Sie sind vom „American Way of Life“ ausgeschlossen, und dieser Ausschluss gibt ihrem Kampf seinen spezifisch revolutionären Charakter. Mittwoch, 9. September 1925: Ein weißer Mob wirft Steine auf das Haus von Ossian Sweet. Der schwarze Arzt ist mit seiner

Familie unlängst in eine weiße Wohngegend von Detroit gezogen. Um zu verhindern, dass sein Haus gestürmt oder in Brand gesetzt wird, schießt er in die Menge und tötet einen Weißen. Auf die Anklagebank kommt nicht der Ku Klux Klan, sondern das Opfer. Dr. Ossian Sweet wird freigesprochen, aber bis weit in die siebziger Jahre kommt es zu Übergriffen, wenn Schwarze es wagen, die imaginäre rote Linie zu übertreten, die weiße Wohnviertel umgibt.

Massenhafter Arbeitskräftebedarf der Automobilindustrie hat Detroit seit der Jahrhundertwende explosionsartig anwachsen lassen. 1930 wohnen in der inzwischen viertgrößten Stadt der USA bereits 1,6 Millionen Menschen aus der ganzen Welt. Nur eine kleine Minderheit ist schwarz. Erst der Rüstungsboom im zweiten Weltkrieg kurbelt die schwarze Migration aus dem tiefen Süden an. Die Zahl der schwarzen Chrysler-Arbeiterinnen steigt zwischen 1941 und 1945 von Null auf 5'000. Angesichts der ungewöhnlich hohen Nachfrage nach ihrer Arbeitskraft kursiert unter schwarzen Neu-Detroitern ein Sarkasmus: Hitler und Tojo hätten mehr für die schwarze Emanzipation getan als Lincoln und Roosevelt.

#### Kriegskorporatismus – heiß und kalt

Der kriegswirtschaftliche Fahr- und Flugzeugbau transformiert die industrielle Geographie Detroits. Neue Fabriken werden nicht mehr in den von Schwarzen bewohnten Innenstadtvierteln errichtet, sondern – nur noch mit dem Auto erreichbar – im blütenweißen Umland von Suburbia. Der Exodus aus Detroit ist so stark, dass im Großraum Detroit heute rund 80% der VorortbewohnerInnen weiß, im von Industriebrachen und Armutsbezirken durchzogenen Innenstadtbereich von Detroit aber vier Fünftel der BewohnerInnen schwarz sind. Die Deindustrialisierung hat die roten Linien lediglich verschoben. Auch als „schrumpfende Stadt“ bleibt „Motown“ die am schärfsten segregierte Stadt der USA. Mittwoch, 17. Dezember 1941: Zehn Tage nach dem japanischen Überfall auf Pearl Harbor bestellt US-Präsident Roosevelt Manager und Gewerkschafter ins Weiße Haus. Für die Dauer des Kriegs sollen sie auf Arbeitskämpfe verzichten. Als „New Men of Power“ (C. Wright Mills) qualifizieren sich die Gewerkschaftsführer durch die Zusage, das Management von ArbeiterInnenunzufriedenheit zu übernehmen. Für die Dauer des Zweiten Weltkriegs wollen sie Streikbewegungen in der „Waffenschmiede der Demokratie“ unterbinden. Die „no strike pledge“ – von den Kommunisten seit dem Bruch des Hitler-Stalin-Pakts eifertig propagiert – kann nicht verhindern, dass es während des Kriegs zu zahlreichen wilden Streiks kommt. Nach der japanischen Kapitulation wird sie widerrufen, aber mit der antikommunistischen Hexenjagd auf jegliche ArbeiterInnenopposition wird der Kriegskorporatismus nach 1945 fortgeführt. Wegweisend ist der Tarifabschluss zwischen UAW und General Motors von 1950: Im Gegenzug zu automatischen Lohnanpassungen bietet die Gewerkschaft dem Unternehmen mit der fünfjährigen Laufzeit Planungssicherheit und lässt dem Management freie Hand bei der Organisation des Ausbeutungsprozesses. „Die Unternehmen und die Gewerkschaft hatten eine Arbeitsteilung entwickelt. Das Unternehmen passte auf die Maschinen auf und die Gewerkschaft auf die Arbeiter. Von den Massenmedien wurde den amerikanischen Automobilarbeitern erzählt, dass sie

den höchsten Lebensstandard der Welt hatten. Man erzählte ihnen aber nicht, dass sie gleichzeitig unter dem höchsten und grausamsten Leistungsdruck arbeiten mussten“ (Steve Babson).

Weder Haussklave noch Fabriksklave

Donnerstag, 21. November 1963: 700 Leute sind nach Detroit gekommen, um an der Northern Grassroots Conference teilzunehmen. Malcolm X tritt auf und rechnet mit den Illusionen der Bürgerrechtsbewegung ab: „Wenn jetzt jemand zu euch kommt und sagt: ‚Lasst uns separieren‘, antwortet ihr dasselbe, was auch der Haussklave auf der Plantage geantwortet hat: ‚Was meinst Du mit Separatismus? Loslösung von Amerika? Vom guten weißen Mann? Wo bekommst Du einen besseren Job als hier!‘ Ich denke, das ist es, was ihr sagt, wenn ihr meint: ‚Ich hab in Afrika nichts verloren.‘ Euren Verstand habt ihr in Afrika verloren.“ Uhuru – Kisuaheli für Freiheit – könnten die Schwarzen nur erlangen, wenn sie aufhörten, wie unterwürfige Haussklaven um eine Tasse Kaffee zu betteln. Das Interesse am Separatismus wächst, weil die Bürgerrechtsbewegung an Grenzen stößt. General Gordon Baker entlehnt der „Message to the Grassroots“ den Begriff Uhuru und gründet eine gleichnamige Vorläuferorganisation von DRUM. Politisch geben sich viele Gewerkschaften liberal, vor Ort, in den Betrieben, stoßen die schwarzen ArbeiterInnen aber auf den institutionellen Rassismus der UAW. Auf die Mitarbeit von Weißen können die RUMs gut verzichten. In Detroit ist 1968 ein Viertel der UAW-Mitglieder schwarz, aber nur sieben Prozent der Funktionäre. Im ersten Flugblatt von DRUM heißt es: „Die schwarzen Brüder und Schwestern bilden 60 Prozent der Produktions-arbeiter, aber der Anteil schwarzer Vorgesetzter und schwarzer Vertrauensleute ist nicht der Rede wert.“

Sit-in gegen das Bandtempo, exzessiver Absentismus

Ende der sechziger Jahre eskalieren die Disziplinverstöße in den Autofabriken. Wegen der unerträglichen Arbeitshetze schmeißen viele der Jungen den neuen Job sofort wieder. Häufige Kündigungsgründe bei Dodge sind Ungehorsam, Verlassen des Arbeitsplatzes, exzessiver Absentismus, Drogenkonsum. Die meisten jungen Schwarzen und Weißen kiffen während der Arbeit, um die Monotonie erträglicher zu machen. Das Management nimmt es hin, um Schlimmeres zu verhindern. Sabotageakte nehmen zu, auch die Zahl der wildcats: kurze sit-ins gegen das Bandtempo, gegen rassistische Übergriffe von Vorarbeitern, gegen Entlassungen und Bestrafungen. Die Spannungen und Gewalttätigkeiten in den Abteilungen der innerstädtischen Autofabriken ähneln im Sommer 1967 dem Konflikt auf den Straßen der Riot-Zonen. So wie die liberale Stadtregierung ihre Legitimität verloren hat und die Wut der Schwarzen nicht mehr kanalisieren kann, so bricht in der Fabrik die Kontrolle des Arbeitsprozesses durch Management und Gewerkschaft zusammen. Für kurze Zeit gelingt es den RUMs und der League – selbst Produkte der Fabrikrevolten –, die Kämpfe zu bündeln und ihnen einen revolutionären Ausdruck zu geben. Ihre Politik ist von Anfang an internationalistisch. DRUM stellt in ihrer neunten Flugschrift 14 Forderungen auf, darunter: gleiche Bezahlung von schwarzen und weißen

ArbeiterInnen in den südafrikanischen Chrysler-Fabriken. Im Dezember 1968 nimmt die League an einer Konferenz in Italien teil, regelmäßige Kontakte zwischen Militanten aus den Autostädten Detroit und Turin entstehen. In der Hilflosigkeit, in der die UAW mit dem altbekannten Antikommunismus auf die Herausforderung durch DRUM reagiert, spiegelt sich die Panik vor der weltweiten Dimension von „1968“. „Es scheint uns, dass die kommunistisch inspirierte Black-Power-Bewegung von Plünderungen und Brandstiftungen zunächst zur Anführung von Studentenrevolten übergegangen ist und nun versucht, die schwarzen Arbeiter in die Revolution hineinzuziehen. Genau diese Kombination von Ereignissen haben die Roten kürzlich und fast erfolgreich benutzt, um Frankreich hinter den eisernen Vorhang zu bringen. Während sie mit einer kleinen Gruppe den Studentenstreik anführten, hinderten kommunistische Schläger die französischen Arbeiter daran, an ihre Arbeitsplätze zurückzukehren“, schreibt das offizielle UAW Magazine Battleline im Juli 1968. In Paris und Detroit dürften diese Zeilen für herzliches Gelächter gesorgt haben. Der Internationalismus dieser Bewegungen war viel nahe liegender, als es sich die UAW vorstellte, und bedurfte keiner roten Gespenster der Verschwörung.

Techno als Reflexion auf den Niedergang der Stadt

Und heute? DRUM schlägt weiter, wortwörtlich: Anfang der 1980er Jahre entsteht in Detroit Techno, eine schwarze Musik, die ihren Ursprung in den Radiosendungen von Charles Johnson hat. Johnson mischt Funk-Tracks mit instrumentalem HipHop und den Maschinensounds von Kraftwerk. Die ersten „richtigen“ Techno-Produzenten, Derrick May oder Juan Atkins, verstehen den Sound als Reflexion auf den Niedergang der Stadt nach dem Beginn der Deindustrialisierung Mitte der siebziger Jahre: Techno-Partys finden in den verrottenden Fabrikhallen statt. Die zweite Generation – Kollektive wie Underground Resistance und Drexciya - lädt ihre Musik politisch auf: Anonymität der Macher, keine Zusammenarbeit mit großen Labels, keine Interviews. Am 3. September 2002 stirbt James Marcel Stinson, erst nach seinem Tod wird öffentlich gemacht, dass er Mitglied von Drexciya war. Stinson arbeitete hauptberuflich als Kraftfahrer. Singing worker. Please Mr. Foreman!

Endnoten

- 1) Cyril Lionel Robert James (1901-1989), karibischer Marxist, Literat, Journalist und Politiker. Großer Einfluss auf die antikolonialen Befreiungsbewegungen und die Black-Power-Bewegung in den USA.
- 2) Marty Glaberman (1918-2001), Automobilarbeiter, Schüler von CLR James, arbeitete später als Historiker an der Wayne State University. Vertritt den radikalen Standpunkt der autonomen Klassenkämpfe.

Quellen und Lesetipps

Die im Text verwendeten Zitate stammen von Franz Fanon („Die Verdammten dieser Erde“), Karl Marx (Das Kapital, Band 1) und aus dem Song „Please, Mr. Foreman, slow down your assembly line“, der 1965 von Joe Lee Carter geschrieben wurde, als er bei Ford in Detroit am Band arbeitete. Die Informationen in diesem Artikel beruhen u. a. auf folgenden Texten, in denen sich weitere Hinweise finden. Eines der besten Bücher ist: Dan Georgakas/Marvin Surkin: Detroit. I Do Mind Dying. A

Study in Urban Revolution, South End Press, zweite ergänzte Auflage 1998. Zum Ablauf der Streiks bei Chrysler in der Zeit von DRUM: Steve Jefferys: Management and managed. Fifty years of crisis at Chrysler,

Cambridge Univ. Press 1986. In den siebziger Jahren wurde die Organisierung des schwarzen Klassenkampfes in Deutschland aufmerksam verfolgt, so z. B. in Volkhard Brandes/Joyce Burke: USA - Vom Rassenkampf zum Klassenkampf. Die Organisierung des schwarzen Widerstandes, dtv 1970; Peter M. Michels: Aufstand in den Ghettos. Zur Organisation des Lumpenproletariats in den USA, Fischer-TB 1972; Dorothea Peters (Hg.): USA: Farbige Revolution und Klassenkampf, Trikont 1972. Zur umkämpften Geschichte der Autoindustrie in Detroit sind empfehlenswert: Heather Ann Thompson: Whose Detroit? Politics, Labor, and Race in a Modern American City, Cornell Univ. Press 2001; Steve Babson: Working Detroit. The Making of a Union Town, Adama Books 1984; die Zeitschrift Radical America enthält zahlreiche Artikel zum Thema: Siehe dazu [dl.lib.brown.edu/radicalamerica](http://dl.lib.brown.edu/radicalamerica). Was sie damals alle gelesen hatten: James Boggs: The American Revolution: Pages from a Negro Worker's Notebook, Monthly Review 1963 (online unter <http://www.historyisaweapon.org/defcon1/amreboggs.html>).

Dieser Aufsatz ist erstmals erschienen in: ak – zeitung für linke debatte und praxis / Nr. 528 / 23.5.2008.

Jürg Lehni im Gespräch mit Cathérine Hug

JÜRIG: Soll ich dir zuerst einmal beschreiben, was Sache ist? Erinnerst du dich, als wir uns das letzte Mal getroffen haben, war meine Befürchtung, dass es [RITA] zu schwer, zu heavy würde...

CATHÉRINE: Kann mich erinnern, aber mit „heavy“ meinst du schon die ganze Mechanik, die industriellen Komponenten, oder?

Jürg: Durch die Größe läuft es Gefahr, unelegant zu wirken...

Cathérine: Also du hast jetzt noch wieviel Zeit: zwei, drei Wochen...!?

Jürg: Machst du Witze?? In einer Woche muss das laufen!

Cathérine: Ok sorry, wir führen unser Gespräch also quasi im stressigsten Moment, eine Woche vor der «Taufe!». Wie lange hast du eigentlich daran gearbeitet?

Jürg: Schwierig zu sagen, die Idee für das Projekt ist schon ziemlich alt, schätzungsweise zwei Jahre.

Cathérine: Also nicht viel jünger als HEKTOR?

Jürg: Doch schon. Dazumal wollten ein Paar Interiordesigner HEKTOR für eine Bar permanent installieren, was im Grunde genommen eine ziemliche dumme Idee ist, weil HEKTOR in einer Bar überhaupt keinen Sinn ergibt, wegen Sprühstaub nicht, wegen dem Gestank... und auch nicht wegen der permanenten Nutzung, bei welche man aber immer wieder eine neue Fläche bräuchte. Es handelte sich um eine Bar, die es nicht gibt aber hätte geben sollen, in einem industriellen Gebäude in Winterthur, und der Ort wäre recht groß gewesen. Es war auch kein so klares Konzept dahinter, und sie haben mich einfach mal angefragt: Sie hätten da eine Glaswand, mit der sie nicht so genau wüssten, was damit anfangen, und dann hatten sie die Idee, dass es interessant wäre, diese automatisiert immer wieder zu verändern, zu bespielen, und da ist ihnen HEKTOR eingefallen. Und ich habe mir dann überlegt, ob es eine Lösung gibt, welche die Umstände noch mehr instrumentalisieren könnte, und habe dabei an diese Whiteboard-Markers gedacht, mit denen du malen und auswischen kannst. Beim gezielten Einsatz dieser Mittel in so einem Kontext hätte diese Maschine eigentlich wie ein Display funktioniert. Das war die Idee: eine Zeichenmaschine, die das Produkt gezielt modifizieren kann, am Bild was anhängen, löschen, neu anfangen kann, Geschichten erzählen, eine Entwicklung aufzeigen kann. Und diese Idee ist natürlich von HEKTOR gekommen, weil man ihn schon vielfach als Performance-Instrument, „performativ“ eingesetzt hat. Wobei mir das Wort „Performance“ prinzipiell nicht so gefällt.

Cathérine: Warum nicht, weil es ein vorgegebener Rezeptionsablauf gibt, wie sich die Betrachter zu verhalten haben?

Jürg: Wenn du den Leuten sagst, es fände eine Performance statt, kommen sie mit der Vorstellung, sie müssten dem Ereignis von Anfang bis Schluss folgen und getrauen sich nicht, wegzugehen, bevor es fertig ist.

Cathérine: Es wird auch eine Art Peak versprochen, die in deinem Kontext vielleicht gar nicht so relevant ist.

Jürg: Während beim HEKTOR, wenn er in Aktion ist, gar nicht so spannungsvolle Momente vorhanden sind, man an die Bar und wieder zurückkommen darf, wann man Lust hat. Er läuft zu langsam für eine typische Performance...

Cathérine: Aber bei RITA ist das ein anderer Fall, vielleicht weil man länger braucht, um die Funktionsweise der Mechanik dahinter zu verstehen, und ich annehmen darf, dass sie eher die Aufmerksamkeit fesselt, weil sie sich schneller bewegt.

Jürg: Nicht unbedingt, denn es ist ein System, das man bereits kennt: der Antrieb ist industriell und überhaupt nicht revolutionär.

Cathérine: In Reminiszenz an die Greifarme der Industrieroboter?

Jürg: Das war auch die ursprüngliche Idee bei dieser Bar in einem ehemaligen Industriegebiet, durch Umnutzung eine Anspielung auf den industriellen Hintergrund und die Prozesse zu machen, die früher dort täglich geherrscht haben außer, dass die Maschine nun malen würde. Aber ich springe vom einen zum anderen Thema...

Cathérine: Springen, assoziativ erzählen ist doch ok, dass machen die Maschinen ja nicht.

Jürg: Nein, die machen, was ich will...

Cathérine: Also wenn man sich ein bisschen herumschaut, was es so für Zeichnungsmaschinen gibt in der Kunst und im breiteren kulturellen Umfeld stellt man fest, dass es davon nicht tonnenweise gibt.

Jürg: Es gibt schon einige! Ok aber nicht tonnenweise, das stimmt.

Cathérine: So gibt es beispielsweise den berühmten Graffitiwriter, Aktivismus im Kunstkontext, um die Strafbarkeit weg vom Menschen und einer Maschine zuzuweisen.

Jürg: Das ist ein interessanter Zufall mit dem Graffitiwriter, denn die Uridee für den HEKTOR war ähnlich motiviert. Ich kannte dieses Projekt nicht und wollte eigentlich relativ naiv eine Maschine bauen, die als Output-Device für den Computer funktioniert, aber nicht präzise ist. Direkt, ungenau und dreckig, wie Graffiti halt und nicht wie ein Drucker, der super clean arbeitet. Es hätte insofern also auch ein Statement zum computergestützten Graphikdesign sein. Das war Ende 1990er eine allgemeine Bewegung, vom cleanen Computerstyle wegzukommen.

Cathérine: Der kühlen Ästhetik der 90er Jahre und ihren Stromlinienformen etwas entgegenzuhalten? Und interessanterweise möchte sich genau eine solche geplante Bar, als Produkt der Gentrification, wie du sie geschildert hast, sich solche Möglichkeiten wieder zurückholen.

Jürg: Genau, und jetzt müssen wir allerdings ein bisschen ausholen: denn irgendwie hat man ja immer zuerst ein vorherrschender Style, der sich etabliert.

Cathérine: Was sicher durch das Internet auch so stark zu einer internationalen Angleichung im Graphikdesign geführt hat?

Jürg: Ja und auch dadurch, dass die benutzte Software überall die gleiche ist, und dann hat es die Gegenreaktion darauf gegeben: viele haben wieder angefangen, Illustrationen zu machen, von Hand zu arbeiten mit Collagen und Schablonen. HEKTOR sehe ich sozusagen als meinen Beitrag zu dieser Welle. Die gegenläufigen Tendenzen werden dann allerdings selber wieder aufgegriffen und bilden sich zum Stil heraus, der wiederum zum Mainstream wird. Das ist auch als ein Zeichen dafür zu deuten, dass die Initiatoren dieser Fancy-Bar den HEKTOR für ihre Zwecke verwenden wollten.

Cathérine: Nun um auf RITA zu sprechen zukommen, würde mich Wunder nehmen im Bezug auf das Glas, hinter dem sie steht, inwiefern bei der Entwicklung dieser Maschine ihre ästhetische Komponente eine Rolle in der Diskussion mit den zwei Ingenieuren, mit denen du eng zusammen gearbeitet hast, eine Rolle gespielt hat. Weiter ausgeholt: RITA findet ihren Weg ja direkt in den musealen Kontext und als Schweizer Künstler im Ausland liegt der Vergleich z. B. mit Tinguely auf der Hand. Ein bisschen

rührend pathetisch vielleicht, dieser Vergleich, wo Tinguely doch immer wieder für einen kulturpatriotischen Beigeschmack sorgt und seine Zeichnungsmaschinen paradoxerweise ziemlich trashig daher kommen. Nun nimmt mich aber Wunder, inwiefern es dich gelenkt und vielleicht sogar unter Druck gesetzt hat, bei der Entwicklung von RITA mit neuester Technologie und elaborierter Programmiersprache etwas zu schaffen, dass ab dem Moment, wo es „vollbracht“ bzw. im Museum steht, von dir grundsätzlich nicht mehr weiterentwickelt wird, aber vielleicht auch einer Halbwertszeit analog anderen Maschinen unterliegt? Wie siehst du also diesen Moment, ab dem du RITA quasi anderen zur Verwendung überlässt?

Jürg: Bei der Entwicklung von RITA handelt es sich ja um einen langen Prozess, bei welchem die konzeptuelle Phase verhältnismäßig aufwändig war. Das ist auch ein Unterschied zu HEKTOR, dass RITA architektonisch viel größer ist. Das Projekt hat sich aber sehr stark gewandelt durch die vielen Einflüsse und Anwendungs-ideen aber rein technisch gesehen hat sich wenig geändert. Von wegen dem, was du mit dem letzten Forschungsstand der Technik angesprochen hast: das stellt gar kein Problem dar, so schnell geht das nicht. Das geht zwar schnell in der Kommunikationstechnologie, und vielleicht auch generell in der Rechenkapazität der Computer, aber diese sind auch jetzt schon genug schnell, um diese Maschine zu steuern, somit wird sie auch in 15 Jahren noch genauso gut funktionieren. Aber das Schwierige in den Arbeitsphasen ist, dass du verschiedene Modi hast, das war auch bei HEKTOR schon der Fall. Meine Position ist, dass ich mich ständig in verschiedenen Kontexten gleichzeitig bewege, früher zwar stärker zwischen Graphikdesign und Programmierung, und jetzt kommt vielleicht noch Kunst dazu, wobei dass mit dieser klaren Situation als Dienstleistungsinstrument die Frage aufwirft, inwiefern hier wirklich von Kunst gesprochen werden soll. Denn diese Maschine könnte in ihrer Anwendung in Museen auch ganz praktisch als Display z. B. für Programm-ankündigung genutzt werden, aber gleichzeitig kann sie zusammen mit Künstlern Bilder entwickeln oder Zeichnungsabläufe erklären. Für mich ist das eigentlich das Statement: ein Instrument, dass neue Möglichkeiten öffnet, die es so vorher nicht gegeben hat. Nun kann man das als Kunst bezeichnen, aber es kann genauso als Dienstleistung definiert werden, oder als tüftlerische Arbeit. Für mich ist die Definition nicht so klar. Ich selber benutze die Maschine dann ja nicht mehr so häufig, sondern arbeite damit vielleicht wie ein Art Director, der die Leute einlädt, die dann freie Hand haben.

Cathérine: Beim HEKTOR weiß ich, dass die Ergebnisse sehr unterschiedlich herauskommen können, je nach dem, wer und an welchem Ort man damit arbeitet. Nun kann ich mir vorstellen, dass bei RITA die Differenziertheit von Strich, Druck und Dynamik noch größer sein wird?

Jürg: In dem Sinne ist HEKTOR überhaupt nicht differenziert, einfach on/off! Das ist ja das schöne bei ihm, dass die Differenziert nicht steuerbar ist, sie ist abhängig von der Witterung, der Luftfeuchtigkeit... mit demselben Cap und trotzdem völlig random.

Cathérine: Aber wie verhält es sich denn mit RITA? Ich komme auf die Frage, weil ich weiß von einer Künstlerin, die du nach Stockholm eingeladen hast, Annelise Coste: bei ihr ist die persönliche Handschrift integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Sie schreibt ein Wort und du weißt, dass es von ihr kommt. Ich finde es darum bemerkenswert und irgendwie auch erstaunlich, dass Annelise auf deine Einladung folgt. Ich kann mir nicht auf Anhieb erklären, warum sie das macht, kann mir aber vorstellen, dass Annelise neugierig ist zu sehen, inwiefern eine Maschine ihre Handschrift transportieren kann. Was bleibt am Schluss von der Autorenschaft, und wie groß ist Verfremdung vom Persönlichen?

Jürg: Diese Ungewissheit des Ergebnisses ist aber auch, was mich selber an den Möglichkeiten dieser Maschinen interessiert, eine undeutliche Autorenschaft. Um den Graffitiwriter wieder aufzugreifen: er sprayt im öffentlichen Raum auf den Boden, wer ist dann daran Schuld? Natürlich derjenige, der den Wagen steuert, aber du siehst diese Person nicht und unter Umständen ist sie vielleicht nicht einmal vor Ort. Und auch bei RITA gerät der direkte Bezug zur Person, die Frage, warum man so und nicht anders zeichnet, ins wanken. Allerdings wird hier die Zeichnung mit einem Graphiktablett aufgezeichnet und kann Eigenschaften des Zeichnens wie Stiftdruck, Schwung, Unterbrüche usw. wieder reproduzieren. Wobei ich zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht sagen kann, was dabei herauskommt: auf der einen Seite

diese anonyme Maschine, auf der anderen viele Individuen, die an RITAs Entwicklung beteiligt waren und beim Einsatz beteiligt sein werden. Dieser potentiell produktive Unsicherheitsfaktor war auch bei HEKTOR vorhanden, angefangen mit dem Pingpong zwischen Uli Franke und mir in seiner Entwicklungsphase.

Cathérine: Hast du dir bei RITA schon im Vorfeld viel besser vorstellen und überlegen können, wer du bei ihrem Einsatz einladen wirst?

Jürg: Ich würde mal sagen, dass RITA von den Ergebnissen viel vorhersehbar als HEKTOR sein wird. Beim HEKTOR haben wir z. B. überhaupt nicht gewusst, was möglich und was nicht möglich sein wird, u. a. wegen der rudimentären Aufhängung und den nur zwei Motoren, dem Wackeln wie eine Luftseilbahn... vielleicht würde man damit nur die rudimentärsten Kinderzeichnungen machen können, oder superkomplexe Rasterbilder? Ich hätte z. B. nie gedacht, dass das Rasterbild mit dem Che [Guevara] klappen würde, darum habe ich auch ein Porträt gewählt, das bei wenig Merkmalen, also bei einem misslungenen Versuch immer noch erkenntlich sein würde. Der technisch bedingte Unsicherheitsfaktor ist bei RITA nun viel kleiner geworden: ich weiß, wie sich so und so viele Motoren bei einer bestimmten Geschwindigkeit bewegen werden. Das war eben anders bei HEKTOR, wo ich eine Testserie gemacht habe um herauszufinden, was diese Maschine überhaupt machen kann, und dann musste ich aufgrund der Ergebnisse die Software modifizieren. Aus dieser Softwaremodifikation sind dann amüsante Seiteneffekte entstanden wie z. B. die Kreisbewegungen, die HEKTOR macht, um nicht zu Wackeln, was dieser Maschine dann eine Persönlichkeit verliehen, einen Stil gegeben hat, den ich nicht mehr weghaben will, obwohl es nicht optimal ist. Und ich kann noch nicht sagen, inwiefern solche faszinierende Momente bei RITA auch eintreten werden.

Cathérine: Stichwort „Pionierarbeit“. Es ist ja ein schöner Zufall, dass du diese Maschinen nun in Stockholm zeigen kannst, in einem Land, wo um 1840 der erste mechanische Computer von Edvard und George Scheutz gebaut worden ist.

Jürg: War das nicht eine Frau?

Cathérine: Ja, das ist auch ein weiterer wichtiger Teil der Computergeschichte, Ada Lovelace, die Tochter des Dichters Lord Byron, hat um die selbe Zeit in England grundlegende Erklärungen zu Charles Baggages „Analytical Engine“ verfasst und zählt heute zu den Begründern von dem, was wir heute „Software“ bezeichnen. Aber wie so oft, wenn so quasi was in der Luft liegt, geschehen an geografisch entlegenen Orten parallel oder im Nachhinein gesehen ergänzend zueinander Ereignisse, die zu einer Entwicklung gehören.

Jürg: Gleichzeitig ist es auch wenig erstaunlich, dass bereits früher die nordischen Länder eine wichtige Rolle darin gespielt haben, daran hat sich heute offensichtlich nicht viel geändert, wenn man an Ericsson oder Nokia denkt. Somit ist es wohl auch nicht ganz zufällig dieses Land, dass ich nach einer längeren, harzigen Fundraising-Phase für das Projekt RITA schließlich in Schweden auf offene Ohren gestoßen sind. So ist z. B. bei Festo, eine internationale Firma, die uns mit Lineallagern und anderen unbezahlbaren Komponenten unterstützt, der schwedische und nicht der schweizerische Zweig, der bereit war, dieses verrückte Projekt zu sponsoren. Natürlich mag das aber auch damit zu tun haben, dass die Kunsthalle, die hinter uns steht, in Stockholm beheimatet ist. Auf der anderen Seite war es aber auch diese Kunsthalle in Stockholm, und nicht eine vergleichbare Institution in der Schweiz, die dieses Projekt wollte.

Cathérine: Du sprichst damit eine allgemein im Kunstsystem vorherrschende Berührungsangst und Skepsis gegenüber der Verbindung zwischen Kunst und neuen Technologien an, die in der Schweiz mit ihren stark etablierten Institutionen besonders groß zu sein scheint. Es scheint, als überließe man das Monopol einigen wenigen wie Ars Electronica und ZKM, um sich von der Auseinandersetzung zu entziehen.

Jürg: Das hat zu Parallelwelten geführt, die zum Guten wie zum Schlechten relativ unabhängig voneinander funktionieren, und durch die Globalisierung sehr groß geworden sind. So gibt es Leute, die technologisch inspirierte Kunst machen, welche in diesem Kontext wie Art Electronica bestehen wollen, und andere, die gezielt diesen Kontext meiden. Auf der anderen Seite scheinen sich diese Fronten auch in der Schweiz aufzuweichen, wenn man beispielsweise an die Zürcher Ausstellung von Cory Arcangel mit seiner Referenz auf Nintendo denkt. Das wäre vor wenigen Jahren noch unvorstellbar gewesen, so was in einer vergleichbaren Institution zu sehen.

Cathérine: Interessanterweise war der künstlerische Werdegang von Arcangel nicht unkonventioneller als sonst: er war durch seine New Yorker Galerie letztes Jahr überhaupt erstmals in Basel an der Kunstmesse „Liste“ einem interessierten Schweizer Publikum vorgestellt worden. Ob solche durch Computerästhetik geprägte oder inspirierte Kunst im musealen Kontext dann von ihrem Format her im Einzelnen immer funktioniert, bleibt zu überprüfen, aber grundsätzlich ist das eine positive Tendenz.

Jürg: Es hilft, Hemmschwellen abzubauen. Künstler wie Carsten Nicolai haben es ja schon früher „geschafft“, aber er vertritt, pointiert ausgedrückt, eine aseptische Ausdrucksform von dem, was mit der Computertechnologie möglich ist. Für eine wachsende Akzeptanz hat Nicolai ohne Zweifel viel beigetragen, aber es gibt eben auch noch andere Möglichkeiten, die im Kunstbereich immer noch untervertreten oder ganz unbekannt sind. Aber ich habe immer noch einige offene Klammern im Kopf, auf die ich hier gerne zurückkommen möchte. Das eine ist der Graffitiwriter: HEKTOR hätte ursprünglich auch ein solch malendes Fahrzeug werden sollen, das aber nicht im Matrix-Druckersystem schreibt, sondern die Linie fährt, die auch die zeichnende Hand fahren würde. Aber das ist der große Unterschied zwischen HEKTOR und dem Graffitiwriter: die zwei sind genauso unterschiedlich wie ein Plotter und ein Drucker. Der Drucker macht Scanline für Scanline, und der Plotter fährt der Linie nach wie ein Mensch, und das ist eigentlich eine alte Faszination, die ich seit Kind auf habe: ich finde es viel beseelter, eine Maschine, welche die menschliche Handzeichnung nachfährt. Und das kommt ja dann auch wieder ganz schön bei der Vektorgraphik zum Ausdruck: eine mathematisch beschriebene Form, die auf zwei ganz einfachen Polynomfunktionen pro Liniensegment basiert, und mit dem kannst du dann eigentlich alle Formen nachbilden. Und wenn du mit denen viel arbeitest, bekommst du mit der Zeit sogar ein „intuitives“ Gefühl dafür, wie diese Kurven funktionieren, und das Gefühl hat direkt mit der mathematischen Formel dahinter zu tun. Das gefällt mir sehr gut und darum haben eigentlich alle meine Arbeiten damit zu tun, Vectorama, Scriptographer, womit HEKTOR betrieben wird... und dieses ferngesteuerte Auto in der Art von Graffitiwriter hätte eben auf einem riesigen Platz mit Kreidenspray, der vom Regen wieder weggewaschen würde, handgezeichnete Formen überdimensional nachfahren sollen. Das wusste ich vorher nicht, aber in Analogie zu dem habe ich dann einmal gehört, dass es sogenanntes GPSDrawing gibt, wo die Leute sich eine Route auf der Karte ausdenken, das GPS-Gerät auf „Aufzeichnen“ schalten und mit ihrem Auto dann die virtuelle Zeichnung abfahren. Diese Zeichnung existiert dann nur noch auf dem GPS-Gerät, und natürlich als Spur im Raum, dort aber unsichtbar. Auch wenn die Input-/Outputdevices der beiden Maschinen ganz unterschiedlich sind, war mir die ursprüngliche Idee eines sprayenden Fahrzeugs formal dann zu ähnlich vom Graffitiwriter, und ich sagte mir: wenn schon sprayen, dann in der Vertikale, und habe mich damit auch am Adoleszenzhaften des Graffiti – direkt, leicht, schnell, dreckig usw. – bedienen wollen.

Cathérine: Eine sprayende Dose ohne Sprayer ist schon ziemlich provokativ...

Jürg: Der Prototyp-Charakter von HEKTOR – sieht doch so aus, als hätten wir uns zwei Monate im Keller verschanzt und statt an einem Moped oder an einer Bombe rumzubasteln war es HEKTOR – gefällt mir aber auch.

Cathérine: Und die wackelige, teils zögernde Seite der sprayenden Dose, der ja auf die von dir erwähnte Softwarekorrektur zurückzuführen ist, dient nicht nur zum Ausbalancieren, sondern verleiht HEKTOR als Nebeneffekt auch eines tänzerische Note.

Jürg: Lustigerweise ist HEKTOR in den Bewegungsabläufen eher „feminin“ und RITA eher maskulin, etwas Gender Bender-mässig ausgedrückt.

Cathérine: Mir gefällt, dass du die beiden zusammen zeigst – nicht als sich konkurrenzierend, aber auch nicht, um didaktisch Entwicklungsstufen vorzuzeigen, sondern der Vielfalt der Möglichkeiten wegen...

Jürg: Nun ja, es sicher so, dass ich durch HEKTOR Ideen für RITA weiterverwenden konnte. Es ist eigentlich die Instrumentalisierung der Zeichnung als Ablauf, was bei RITA wie so der nächste Schritt darstellt, nämlich als eine Art Animation zu benützen.

Cathérine: Die spezifisch von dir gewählte Platzierung der beiden Maschinen im Ausstellungsraum ist einerseits technisch vorgegeben, funktioniert aber auch gut auf einer dramaturgischen Ebene. Während HEKTOR sich in einem langwierigen Prozess an die Vervollständigung eines Murals herantastet, ist die bodenständige, skulptural anmutende RITA gezwungen, immer wieder Neues zu Zeichnen und schon Bestehendes wegzuwischen. Wir haben es also mit ganz unterschiedlichen Maschinen zu tun, die zwei Möglichkeiten des Zeichnens aufzeigen, und ohne Zweifel gäbe es noch mehr davon. Vielleicht wird die nächste eben doch auch auf dem Fußboden zeichnen?

Jürg: Ich bin mir nicht sicher, ob die nächste überhaupt wieder zeichnen wird, aber offengestanden habe ich mir das in letzter Zeit gar nicht so überlegen können. Ich finde es eben auch schön, auf ältere Projekte zurückzugreifen, vor allem auch darum, weil man für diese immer wieder Idee hat, wie man sie noch elaborierter machen könnte. So ist der Plan, beispielsweise HEKTOR in Zukunft mal mit vier Motoren auszustatten: bei zwei Motoren ist schön, weil unerwartet das Ambivalente der Ungenauigkeit dazugekommen ist, aber mit vier Motoren (zwei, die unten noch spannen) könnte großflächiger gearbeitet, könnten ganze Hausmauern besprüht werden, z. B. mit dem Karomuster eines Hemdes, von oben bis unten, ganz zugemustert...und da wäre dieser neue HEKTOR dann wieder mehr ein Tool als ein Statement, und da ginge es wohl wieder mehr darum, was ich damit erreichen kann... Anyway, meine Arbeit wechselt also immer wieder zwischen Entwicklungs-‘mode’, und dann ist es mal ge-‘freezed’, entweder bis es nicht mehr geht, und man muss was reparieren, oder ich finde wieder zeitliche Inseln, etwas zu entwickeln. Aber es ist wie nicht möglich, alles miteinander zu machen.

Dieses Gespräch fand im Vorfeld von Jürg Lehnis Einzelausstellung in der Tensta Konsthall, Stockholm, 2005 in Zürich statt.

COMPILER\*03 – Arbeit/Work

Compiled by Cathérine Hug (Vienna) and Isabel Reiß (Zurich).

Produced by COMPILER/Tweaklab (Basel).

Designed by Turbo Magazine ([www.turbomag.ch](http://www.turbomag.ch)), illustration by Marcel Freymond,  
Adrien Horni, Gil Pellaton, Venus Ryter, Jérôme Stünzi and Matthias Wyss (Biel/Bienne).

Translations from German into English by Catriona Shaw (Berlin) and Gregory Siegl (Zurich).

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and  
broadcasting prohibited.

130 minutes/Color/Stereo/PAL/4:3/No region code

© 2009 the artists and COMPILER

ISBN: 978-3-9522859-2-3

Distributor: COMPILER / kodoji press

[www.compiler.ws](http://www.compiler.ws) / [info@compiler.ws](mailto:info@compiler.ws)

COMPILER\*03 has been generously supported by Christoph Merian Stiftung,  
Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Aargauer Kuratorium, and Tweaklab.