

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

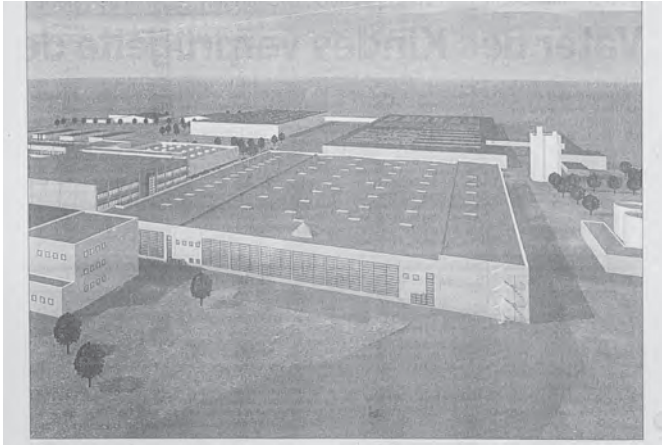
Im Mittelpunkt stehen die Hände. Sie nehmen das Zentrum der Bildfläche ein, bewegen sich schematisch und geschmeidig zugleich vor einem Oberkörper in Schwarz, in ihnen ist nichts. So formulieren sie einen Ablauf, links und rechts aufeinander abgestimmt, sich wiederholend, gekonnt in jedem Fall. Ist das 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 Ineingandergreifen 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 makropolitische 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 hinwegwält, 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