

Arbeitsbedingungen



Emmanuelle Lainé, *Where the Rubber of Ourselves Meets the Road of the Wider World* (2017), photography.

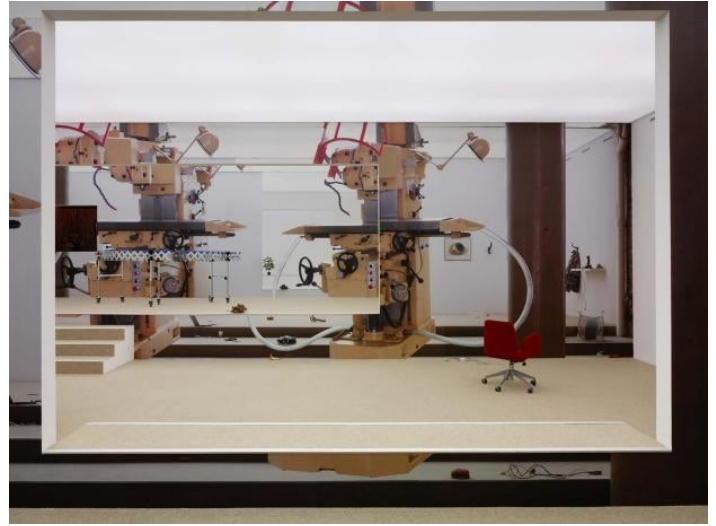
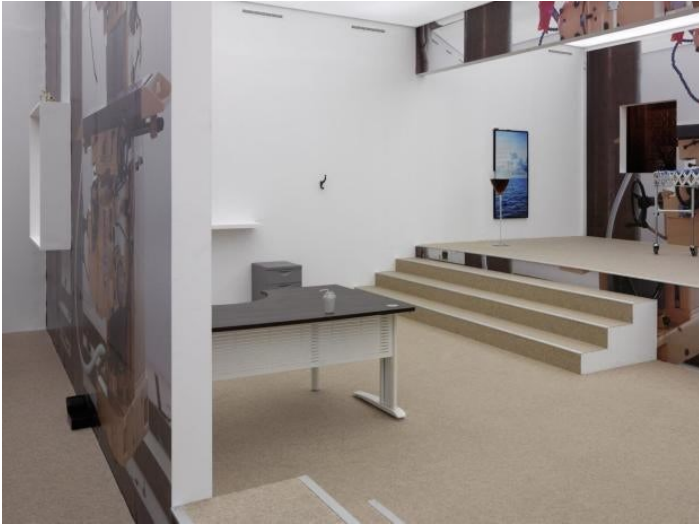


Nora Sternfeld und Emmanuelle Lainé, Paris, september 2017.

Eine konviviale Gesellschaft sollte es jedem ermöglichen, so autonom wie nur möglich mit Werkzeugen umzugehen, die in so geringem Maße wie möglich anderen unterstünden.¹ Ivan Illich

Ivan Illich imaginiert eine andere Welt, die auf der Fähigkeit basiert miteinander und mit den Dingen in Beziehungen zu treten, sie mit Werkzeugen zu bauen und gemeinsam tätig zu sein. Aber wir leben nicht in einer konvivialen Gesellschaft, sondern in einer neoliberalen Welt, die fantastische Infrastrukturen verspricht, während sie algorithmusbasierte neue Ausbeutungsverhältnisse schafft. Dabei stehen wir in unseren immer unsichereren Leben zunehmend alleine da. Wie können wir nun in dieser Welt eine andere mögliche Zukunft denken? Könnte ein Blick auf die Beziehungen, die sich nicht stillstellen lassen, dabei helfen – Beziehungen trotz allem, zu den Werkzeugen und zu einander?

Ohne jede Naivität, ohne jedes Versprechen und doch beharrlich näherten sich im Sommer 2017 zwei Ausstellungen von Emmanuelle Lainé in Paris dieser Frage an. *Where the Rubber of Ourselves Meets the Road of the Wider World*, war im Palais de Tokyo zu sehen. Eine Raum greifenden Trompe-l'Œil Fotografie, die sich dreidimensional zum begehbaren Diorama öffnete, schuf einen Raum im Raum. Sie zeigte zunächst vor allem eine Maschine, eine Maschine, die Werkzeuge produziert. Zeitgleich präsentierte Lainé *Incremental Self: les corps transparents* eine filmische Installation im Pariser Kunstraum Bétonsalon. Diese zeigte Begegnungen mit Personen, die sich auf die Werkzeuge mit denen sie arbeiten, verstehen: drei Künstlerinnen, in einem PensionistInnenheim, ein spezialisierter Arbeiter. Mit zwei sehr unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweisen arbeitet Lainé von zwei verschiedenen Seiten die Beziehungen zu den Werkzeugen heraus. Mitten im unheimlichen Szenario der Gegenwart, treffen wir also auf Beziehungen trotz ihrer Verunmöglichung: in einem Fall als Begegnung mit Werkzeugen und im anderen Fall mit den Personen, die mit den Werkzeugen in einer Beziehung stehen.



Emmanuelle Lainé, *Where the Rubber of Ourselves Meets the Road of the Wider World*, 2017, photograph (detail).

1.

Wenn sie
Allegorien
sind, dann im
Sinne Walter
Benjamins...

Die Arbeit im Palais de Tokyo präsentierte sich wie eine Bühne, die die BetrachterInnen einlädt, sie zu betreten. Folgen wir nun dem Ruf, der attraktiven Einladung in die Welt der Maschine einzutreten, begegnen wir dort einer Ansammlung von Dingen, die verlassen und heterogen, fast geisterhaft und stumm erscheinen. Was könnten die leeren Büromöbel, die stillstehende Maschine, das lose Computerkabel, die Vorrichtung für die mobile Lagerlogistik, das generische Bild einer Meereslandschaft und ein Gummihamburger gemeinsam haben? Ein verlassenes Szenario alltäglicher Aktivität, Instrumente, Werkzeuge oder Utensilien – Spuren von Arbeit. Und so scheinen sie in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit, vielleicht gar Inkompatibilität doch von etwas zu erzählen, das möglicherweise erst zu erfinden ist. Darauf will ich mich einlassen. Dieser Text sucht also nach Verbindungen, schleicht sich in den Diorama-Raum im Palais de Tokyo ein, folgt den Interviews aus der filmischen Installation im Bétonsalon, hört den ProtagonistInnen zu, verbindet sie mit anderen Personen, erfindet sich aber auch kurzerhand etwas dazu. Einen großen Teil der hier vorgestellten Figuren gibt es also, manche sind erfunden, aber es könnte sie geben. Wenn sie Allegorien sind, dann im Sinne Walter Benjamins²: Sie behalten eine Spannung zwischen dem

im Sinne Walter Benjamins : Sie behalten eine Spannung zwischen dem Persönlichen und dem Allgemeinen, dem Selbst und der Welt. Das haben sie mit der Maschine und den Dingen in der Installation von Emmanuelle Lainé gemeinsam.

So stehen wir also mitten in einer Maschine, nein, mitten in der dreidimensionalen Fotografie von einer Maschine, die Kulisse zeigt und entzieht sich, die Materialität der Produktion ist dabei zugleich konkret und allgemein, partikular und universal. Denn die Geschichte der Arbeit ist auch die Geschichte jeder einzelnen Produktion, Geschichte von Ausbeutung, aber auch von Wissen und Können. Ich schlage vor, dass wir vor diesem Hintergrund Thierry Gabrielli zuhören, Facharbeiter bei Scop-TI, einer genossenschaftlichen Fabrik für die Herstellung von Tee und Kräutertee. Das Interview mit ihm fand bei Gémenos statt, im Januar-Februar 2017. Ein Ausschnitt aus dem Gespräch: „Ich bin von Haus aus Mechaniker. Uns wurde immer gesagt, dass man mindestens fünf bis acht Jahre braucht, um wirklich gut zu sein. Solange braucht man, um die Maschinen kennenzulernen. Es sind so genannte Tee-pack, deutsche Maschinen – ich musste die Werkzeuge anpassen, an den Maschinen herumtüfteln. [...] Bei uns produzierten die Teepack 186 Packungen pro Minute, für Kräutertee sogar bis zu 190. Ich erzähle Ihnen das, weil wir '89... ja '89, in Marseille gestreikt haben. Als wir erfuhren, dass die Fabrik ausgelagert werden sollte, haben wir gestreikt. Daraufhin brachten sie unsere Teebeutel in andere Fabriken, die auch Tee herstellten, um sie dort verpacken zu lassen. Um den Streik abzuwürgen. Aber dort kam man nicht damit klar. Die machten ja bloß Tee! Mit Kräutertee kamen sie nicht klar! Letztlich haben sie es aufgegeben. Und wir haben ein bisschen was von dem, was wir verlangten, erreicht. Nicht alles. Transportprämie und ein paar andere Sachen...“³ Wir erfahren also von der spezifischen Fähigkeit des spezialisierten Arbeiters Thierry Gabrielli, von seiner Erfahrung und Kompetenz darin, der Maschine abzurufen, wozu sie nicht in erster Linie konstruiert wurde. Seine Arbeit hat deren Funktion zu überschreiten und zu erweitern verstanden. Das nützte lange der Firma, nach der drohenden Deplatzierung nützte es auch für die Verhandlungen im Streik.



Emmanuelle Lainé, Incremental Self, 2017, 3 channel video installation , H.D. colour and sound, 20 min (still).

« Auch wenn wir
hart arbeiteten,
konnten sie
jederzeit sagen:
,Danke, dort ist
die Tür! \...»

Mitten in der Installation, auf einer Stufe, aus einem Blickwinkel parallel zur horizontalen Ebene der fotografierten und tapezierten Maschine steht ein enigmatisch wirkendes Gerät auf Rädern. Es sieht aus wie ein mobiler, horizontaler Zeitungsständer aus Metall. Wie ich erfahren habe, dient es zum Transport von Waren in den Lagerhallen der Logistikzentren von Amazon. Mitten in der Installation wirkt die Vorrichtung ebenso leer, und verloren, wie die anderen Dinge, die einer Produktion dienen sollen, die hier stillgestellt ist. Die ebenso konsequente wie absurde Nutzlosigkeit von Werkzeugen, die ja eigentlich nur Werkzeuge sind, weil sie nützen, öffnet den Raum für weitere Fragen: Was ist der Takt der Arbeit bei Amazon? Ich stelle mir eine Arbeiterin vor, gebe ihr den Namen Vanda T., die bei Amazon in Brieselang, unweit von Berlin, arbeitet. Sie verschiebt die Geräte. Ihr Körper passt sich dem Raum an, der schon für die Maschinen gebaut ist, die schneller sind als ihr Körper. Die Taktung ihrer Arbeit basiert auf einer Produktivitätsrate. Wir wissen von ihr, weil sie 2015 Teil eines Arbeitskampfs war, der die Anti-Gewerkschaftspolitik von Amazon unterminierte⁴. Ihren Namen kennen

Fondation
d'entreprise
Pernod
Ricard

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Textwork
Editorial Platform Fondation Pernod Ricard

wir allerdings nicht, denn die Zeugnisse blieben anonym. Sie könnte also eine Frau sein, oder ein Mann. Im Zuge der Proteste erzählte sie von ihrer Arbeit. Sie weiß, dass sie und die anderen gegen einander ausgespielt werden:

„Wir fingen alle zusammen in dieser Lagerhalle an – sie nennen es ‚Fulfillment Center‘. Nur ein paar Leute wurden aus der Leipziger Lagerhalle abgezogen, um die Dinge in Gang zu setzen, denn sie hatten mehr Erfahrung. Sie haben uns angelernt. Der erste Eindruck war: Diese Halle ist riesig! Ich hatte zuvor auf Baustellen gearbeitet, daher fand ich, dass es eher wie in einem Kindergarten zugeht, weil so viel Wert auf Sicherheit gelegt wurde: Man musste Sicherheitsstiefel und Signalkleidung tragen, sich an den Geländern festhalten, durfte keine persönlichen Gegenstände in den Hallenbereich mitnehmen und so weiter. Man musste dem ausgewiesenen Weg folgen. Sie nennen es ‚Standardarbeit‘ – jeder soll auf die gleiche Art und Weise arbeiten. So gesehen ist es ziemlich militaristisch. Bei der Einstellung von Aufsichtspersonal suchen sie tatsächlich nach ehemaligen Soldaten. Bodenmarkierungen zeigen einem, wo es lang geht. Am schnellsten merkte ich mir die schwarzen Schilder, die in den Raucherbereich führten... Anfangs war der Druck nicht so hoch, weil der ganze Warenhausbetrieb erst begonnen hatte und die meisten Leute sich erst an alles gewöhnen mussten. Doch nach vier Wochen – ich arbeitete damals im Outbound-Bereich – wurde klar, dass es nur um Ziele und Zahlen ging. Immer mehr Leute wurden eingestellt, die ich ausbilden sollte. Das war irgendwie komisch für mich. Sie riefen uns einfach ins Zimmer 175 oder so, und als wir dort ankamen, sagten sie: ‚Oh, toll, dass Sie sich freiwillig gemeldet haben, um „Ko-Arbeiter“ [Ausbilder] zu werden.‘ Dabei hatte niemand uns vorgewarnt. Genau genommen sagten sie: ‚Mach deine Arbeit weiter, lächle und zeige den Neuen, wie es geht.‘ Dann kursierten plötzlich Gerüchte: ‚Warum wurden gerade diese Typen als „Ko-Arbeiter“ ausgewählt? Bedeutet das, dass sie einen unbefristeten Vertrag bekommen?‘ So haben sie einen Keil zwischen die ersten Arbeiter getrieben. In Wirklichkeit bekamen nicht alle ‚Ko-Arbeiter‘ einen dauerhaften Vertrag. Ich denke, ich habe einen bekommen, bloß weil ich nie Krankenurlaub genommen hatte und manchmal Extraschichten schob.“⁵

Vanda T. hätte auch jemand anders sein können. Ein Mechaniker aus dem so genannten „Dock“ bei Amazon in Poznań, der davor in einer Metallfirma arbeitete, zum Beispiel. Die Erfahrungen wären ähnlich gewesen, denn dieser erzählte ebenfalls von der Politik der Unsicherheit und von der Kollegialität, die ihn trotz alledem antreibt:

„In den letzten Monaten wurde mir klar, wie unsicher die Zukunft war: Die Leute kamen und gingen wieder, niemand wusste, wer bleiben würde und warum. Wir mussten stets mit dieser Angst leben. Man sagte uns nie, dass wir gute Arbeit verrichteten und dass unser Job sicher war. Auch wenn wir hart arbeiteten, konnten sie jederzeit sagen: ‚Danke, dort ist die Tür!‘ Und das Chaos bei Zahlungen und Prämien! Was ich dort mochte? Vor allem die guten Kollegen im ‚Dock!‘“⁶

Arlette Chapius wiederum ist pensionierte Künstlerin, sie wohnt in der Maison Nationale des Artistes. Emmanuelle Lainé hat sie interviewt. Und sie

erzählt von ihrer Beziehung zu den Werkzeugen:

„Die Werkzeuge? Welche Werkzeuge ich am liebsten benutze oder wie? Die Pinsel? Ja. Ob ich bestimmte Pinsel mehr mag als andere? Ja. Diesen hier. Man kann sagen, was man will, aber der große Pinsel dort zum Beispiel, das ist ein schöner Pinsel, er ist aus Marderhaar, der ist heute ein Vermögen wert. Und ich mag ihn sehr. Er hat viel gedient, er hat viel gearbeitet, er war... Ich respektiere ihn geradezu. Die anderen auch, aber der hier hat seinen eigenen Charakter. Es ist verrückt. Nicht nur körperlich – er spricht mich auch an. So ist er halt. Es ist wirklich ein erstaunliches Wesen: interessant, neugierig auf alles. Ich habe mich nie mit ihm gelangweilt. Mir wurde nie langweilig. Er gab immer wieder etwas Lebendiges, etwas Neues. Wir reden nicht, um nichts zu sagen. Im Gegenteil. Und deshalb mag ich ihn sehr.“⁴⁷



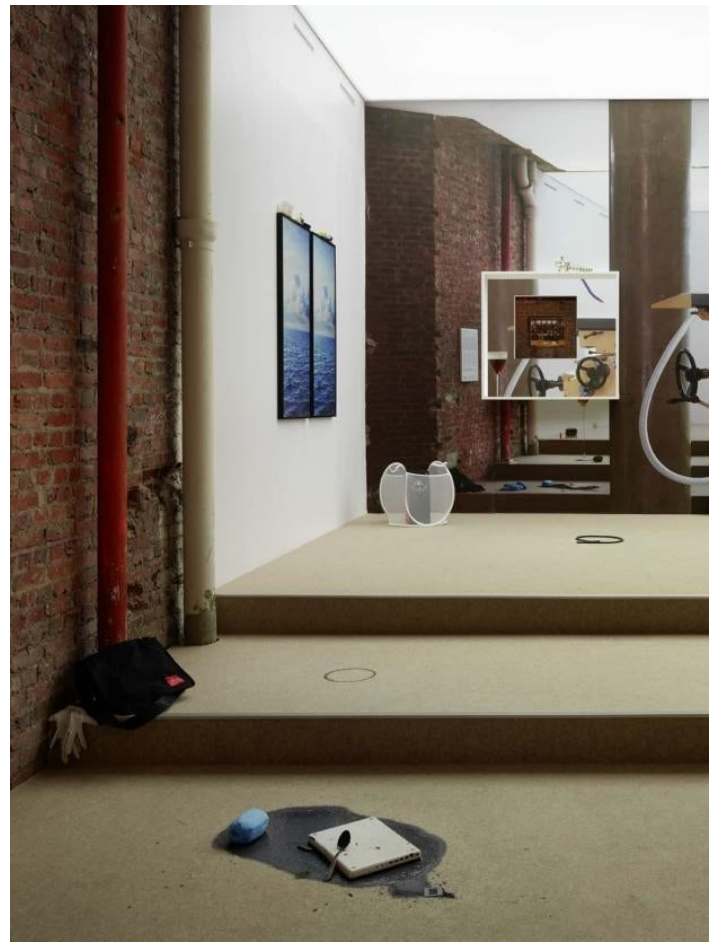
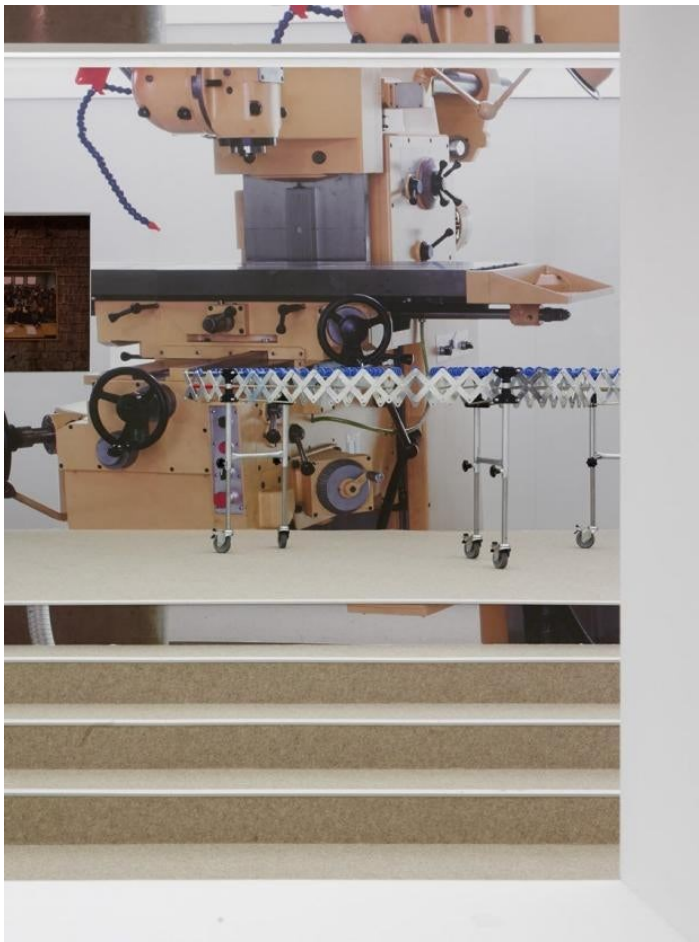
Emmanuelle Lainé, Incremental Self : les corps transparents, 2017, exhibition view, Bétonsalon, Paris. Photo: Aurélien Mole.

2.

Die Ästhetik ist nicht relational, oder wenn sie es ist, dann nur indem sie die Beziehungen aussetzt.

Die affektive Beziehung zu den Werkzeugen, die Liebe und Zärtlichkeit zu den Dingen, die in unseren Händen etwas herstellen, kann in Lainés Installation möglicherweise gerade durch diese merkwürdige Leere des generischen Arbeitsmobiliars durchscheinen. Welche Träume hat dieser Bürostuhl gekannt? Welche Besprechungen wurden an diesem Tisch abgehalten, wieviele Tränen von PraktikantInnen mussten hier gestillt werden? Vielleicht handelt es sich ja um Büromöbel einer Kunstinstitution, mit ihren prekären Arbeitsverhältnissen. Vielleicht saß hier eine unbezahlte Praktikantin, eine jungen Kunsthistorikerin mit hoch gesteckten Zielen und voller Scham nach einer weiteren Erniedrigung durch die Direktion, die ihren Namen ja doch nie kennen wird. Und der Gummihamburger? Was macht der schon wieder da? Die Protagonistin, die ich mir vorstelle, wenn ich ihn sehe, findet Hausarbeit ist keine Arbeit. Und während sie sich noch gegen die Idee wehrt, dass die Stunden, die sie damit verbringt, die Zeit mit den Kindern zu genießen und zugleich zu hassen, das Chaos weg zu räumen und sich um den nächsten Job zu bemühen, die neue Website zu erstellen und den Gummihamburger weg zu räumen, das Telefon aus dem Klo zu fischen sagt sich dann doch: „Das ist meine Arbeit. So vergeht mein Tag“.

Emmanuelle Lainés Installationen lassen uns auf die verwaisten Dinge treffen. Sie sind keine Symbole. Sie tragen die Spuren der realen Arbeit. In der Installation sind sie aber geisterhaft still. Ziemlich weit von der „agency“ der Dinge, die Latour beschreibt entfernt⁸, zwingen sie zu wenig und handeln kaum – und dabei werfen sie uns in ihrer Stummheit auf unsere Kenntnisse zurück, unser Wissen, mit dem wir die eine oder andere von ihnen zum Laufen bringen oder sie mit all unserer Erfahrung im Hintergrund ordnen und wegräumen könnten. Und wenn es also keine Symbole sind, was sind diese Dinge dann? Sind sie vielleicht Allegorien im Benjaminschen Sinn: Bruchstücke, zeitgenössische Trümmer, die aus der Totalität des Lebenszusammenhangs gerissen sind? Vielleicht stehen sie wie Allegorien während sie für etwas stehen, mindestens so sehr für sich selbst? Die Installation handelt nicht von der Arbeit im Postfordismus, sie handelt von gar nichts. Sie verführt uns vielmehr in einen Raum der stummen Dinge, in die Begegnung mit zum Teil allzu perfekten Kulissen und zum Teil zerbrochenen und bruchstückhaften Fragmenten von Werkzeugen, in dem wir vielleicht unseren eigenen Erfahrungen mit den neoliberalen Trugbildern und unseren eigenen Kenntnissen und Affekten im Postfordismus begegnen: unserem spezifischen Wissen, unseren konkreten Verhältnissen zu den Dingen, unseren Beziehungen mit ihnen. Den totalisierenden Verweis des Symbols meidend, hat die Allegorie eine Seite, die Repräsentation – im Sinne einer Sinn gebenden Vergewärtigung – sprengt: Der Allegoriker „nimmt die Dinge so zerstört, wie sie dastehen, schreibt Andreas Greiert über den allegorischen Blick bei Walter Benjamin.“⁹ Die Allegorie fordert daher das Denken heraus – ein Denken einer Welt, die gar nicht in Ordnung ist, ein Denken das aber auch affektiv ist und in eine mögliche andere Zukunft öffnet. Lainés Installation scheint wie eine Übersetzung dieser Benjaminschen Allegorie des Bruchstücks in die Gegenwart postfordistischer bzw. logistik-kapitalistischer Infrastrukturen: Vielleicht blitzt bei dem konkreten Gummihamburger ein Pendant in unserem Leben auf, vielleicht erinnern wir uns in Anbetracht der ebenso konkreten wie generischen, jedenfalls billig gerahmten Bilder eines Horizonts über dem Meer an aufregende Momente oder an die banale Leere, in einem Wartezimmer, in einem Tagungshotel.



Emmanuelle Lainé, *Where the Rubber of Ourselves Meets the Road of the Wider World*, 2017, photograph (detail).

Vielleicht erkennen wir Momente der Sorgsamkeit der Mutter, der Bezogenheit der Arbeiterin auf ihre Kollegen, gegen die sie ausgespielt wird, vielleicht wissen wir ja etwas über die Finessen der Maschinen, über die Fähigkeit in der geisterhaften Welt der generischen Bilder die eigenen Gefühle zu finden und zu ihnen zu stehen, zu überleben, zu produzieren, sich zu wehren und weiter zu machen. Diese spezifischen Beziehungen zu den Werkzeugen, zu den Dingen und unter Menschen – Ivan Illich nennt sie „Konvivialität“ – sind in der Arbeit von Emmanuelle Lainé zumeist durch ihre Abwesenheit präsent. Die Ästhetik ist nicht relational, oder wenn sie es ist, dann nur indem sie die Beziehungen aussetzt. Denn in dem menschenleeren Diorama der sinnentleerten Dinge finden wir uns möglicherweise als bezogen vor. Die Gegenstände mit denen wir arbeiten, die Produktionsmittel, in die wir längst selbst investieren müssen, die losen Applekabel begegnen uns und rufen unsere Kenntnisse an, unsere Fähigkeiten mit den Dingen etwas anderes zu machen, als das, wofür sie gedacht sind, als das, was sie mit uns machen. Die Begegnung mit den Dingen, den Werkzeugen und ihren Geschichten ist dabei ebenso persönlich wie allgemein, genau wie in der Allegorie bei Walter Benjamin, trifft hier also *the rubber of ourselves auf the road of the wider world*.

Textwork

November 2017 veröffentlicht.

Fondation
d'entreprise
Pernod
Ricard

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Textwork
Editorial Platform Fondation Pernod Ricard

1. Ivan Illich, *Selbstbegrenzung: Eine politisch Kritik der Technik*, übers. v. Ylva Eriksson-Kuchenbuch, C. H. Beck, München 1998, S. 28.

2. Vgl. Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I-1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 337-409.

3. Zit. in: Emmanuelle Lainé, *Incremental Self* (2017), Drei-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, Farbe, Ton, 20 Min.

4. Siehe „Welcome to the Jungle: Working and Struggling in Amazon Warehouses“, *AngryWorkersWorld*, 20.12.2015, <https://angryworkersworld.wordpress.com/2015/12/20/welcome-to-the-jungle-working-and-struggling-in-amazon-warehouses/>.

5. Zit. in: „Welcome to the Jungle“, ebd.

6. Ebd. Vgl. auch Ralf Ruckus, „Confronting Amazon“, *Jacobin*, 31.03.2016, <https://www.jacobinmag.com/2016/03/amazon-poland-poznan-strikes-workers>.

7. Zit. in: Lainé, *Incremental Self*, ebd.

8. Vgl. etwa Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Akademie-Verlag, Berlin 1996.

9. Andreas Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, Wilhelm Fink, Paderborn 2011, S. 241.