

Steh auf und geh malochen



Die Totemfigur unserer kulturell verkommenen Gegenwart ist der Schwindler, der Hochstapler, der soziopathische Scharlatan. Die Vereinigten Staaten haben kürzlich einen entthront (auch wenn er sein Comeback plant); dem Vereinigten Königreich steht dies noch bevor. Die Geschichte lehrt uns, dass Figuren wie diese am Wegesrand lauern, wenn die Menschen erschöpft sind und verzweifelt nach etwas suchen, woran sie glauben können – einfache, auch in der Ermattung zu suchende Antworten auf komplexe Fragen – und kaum mehr Hoffnung für die Zukunft haben. Sie sind in allen Gesellschaftsschichten zu finden, vom Präsidenten zur Erbschleicherin, von der wunderheilenden Wissenschaftlerin über den Phisher bis hin zum flüchtigen Scheinvertragsschreiber. Wer einigermaßen intelligent ist, kann Betrüger relativ einfach im Auge behalten, weil sie *da* sind, menschenförmig, greifbar. Aber auch als denkendes Wesen, das all das durchschaut, kann man auf den Betrug hereinfallen, solange er ausreichend umfassend ist, wie Atmen in unmerklich vergifteter Luft; insbesondere wenn es keinen tieferen Sinn zu geben scheint oder man einfach nur total müde ist.

Das ist es wohl, was dem Großteil der Kulturschaffenden der Gig-Economy widerfährt und zwar nicht unbedingt aus freien Stücken. Für die jungen und unerfahrenen ist Kunst, so scheint es, eine Sirene, eine edle Berufung, und das Gefährlichste ist doch, das sie das in gewisser Weise tatsächlich immer noch *ist*. Die meisten Künstler*innen glauben daran, sie ertragen eiskalte Ateliers und ein Leben von der Hand in den Mund, weil sie wie Dichter*innen an etwas geradezu Heiligem teilhaben – an menschlicher Kreativität. Kunstwerke sind zunehmend materielle, neuerdings fast schon immaterielle Methoden, zweifelhaftes Geld zu waschen: Galerien versprechen bessere Anlagerenditen, als Banken sie bieten können. Zunehmend online tauchen immer mehr Berichte über schikanierendes Verhalten von Galerist*innen gegenüber ihren Angestellten auf. Das System, Leute aus der ganzen Welt auf Kunstmessen einzufliegen ist aus ökologischer Sicht völlig skrupellos. Die meisten kriegen das erst mit, wenn sie schon zu tief drinstecken, um noch eine alternative Karriere einzuschlagen.

Das Seltsame ist, dass man all dies auf einer Ebene seines Bewusstseins wissen und der Masche trotzdem auf den Leim gehen kann. So wie man über Smartphone-Sucht und

Steh auf und geh malochen

Martin Herbert:

die Einteilung von Willenskraft lesen kann, ohne tatsächlich die Willenskraft aufzubringen, das Smartphone wegzulegen, weil man seine ganze Willenskraft schon für freiberufliche Tätigkeit verpulvert hat. Die Kunstwelt ist, wie es die Arbeiten von Stefan Panhans und Andrea Winkler so gekonnt in Szene setzen, eine Teilmenge des erweiterten Prekariats, das heißt, sie bildet bloß einen kleinen Teil der Illusionen und Ursachen für kognitive Dissonanzen innerhalb einer größeren Menge. Man kann also die Ungerechtigkeit der zeitgenössischen Kunst begreifen und darüber tweeten; und das ist dann das eigene Steckenpferd, das man sorgfältig kultiviert. (Hi.) Kurz darauf löscht man Twitter und Instagram schuldbewusst von seinem Smartphone und macht etwas Gesünderes, geht zum Beispiel joggen und misst dabei seine Geschwindigkeit mit einer Lauf-App, was einen dann dazu bringt, den ganzen Tag Kalorien zu zählen und zu viel Zeit vor dem Spiegel zu verbringen, gefangen in einem aussichtslosen Kampf gegen die Entropie.

Alternativ kann man dem oben genannten Raubbau auch ganz entsagen und sich dem scheinbar reineren Trend hingeben, der sich während der vergangenen zehn Jahre etabliert hat und der erst neuerdings einen entschiedenen Backlash erfährt, nämlich dem Lifestyle-Minimalismus. Eine weitere Masche, die dazu einlädt, die eigene Wirklichkeit zu einer Realität der abonnierbaren Meditations-Apps und Yoga-Matten und des Clean Eatings umzukrempeln und sich für teure Online-Kurse anzumelden, zu denen die führenden Blogger*innen dieses Trends einen verleiten, wenn man durch den Gratis-Content gescrollt hat. Auch wenn man sich keine Treitmühle kauft, befindet man sich in einer. Das einzig Positive daran, könnte man meinen, ist, dass man ein echtes *frühes-Einundzwanzigstes-Jahrhundert-Leben* führt, wenn man es denn Leben nennen kann. Selbstoptimierung verkauft sich unter diesen Umständen wie von selbst: sie ist ein ständiges Bootcamp für den Umgang mit dem Alltagsstress, eine Methode, auf mikrokosmischer Ebene Kontrolle auszuüben, wenn man alles andere nicht mehr in der Hand hat. Sie bekommt immer dann Zulauf, wenn das, was man bisher als Lösung ansah, nicht mehr greift (siehe etwa den Aufstieg des *Human Potential Movement* aus der Asche des Radikalismus der 1960er Jahre). Freelancer*innen sind besonders anfällig dafür, in diese Falle zu tappen; insbesondere freiberufliche Kulturschaffende klammern sich mitunter daran als

Überlebensstrategie, wenn sich das, woran sie geglaubt haben, abermals als weitestgehend korrumpiert herausstellt.

Ein halbes Dutzend Protagonist*innen in Panhans' und Winklers vierteiliger, abendfüllender Videoarbeit *HOSTEL* (2018) liefert fragmentierte, detaillierte Beweise für das ramponierte und eingeeengte Innenleben der Aufenthaltsberechtigten der Gig-Economy, die dem kognitiven Kapitalismus, wirtschaftlichen Prekariat und den Täuschungen der Kulturindustrie unterliegen. Inmitten einer engen, sauberen, billig wirkenden Landschaft von aufblasbaren Gymnastikbällen und Matten, Energydrinks, Sportbekleidung, brandneuen Sneakern und Vollzugsstockbetten plappern sie (überwiegend) über ihre Leiden, die aus einer Myriade ineinander verstrickter Faktoren erwachsen. Sie werden von Race, Gender und anderen Arten der Stereotypisierung zurückgehalten, wie auch von dem generellen Gefühl, es handele sich um ein abgekartetes Spiel. Sie kehren enttäuscht von Vorstellungsgesprächen zurück, wo ihnen klargemacht wird, dass nur eine begrenzte Auswahl an Rollen für sie in Frage kommt – Metapher-Alarm – und stellen fest, dass das „Selbst“, das sie spielen dürfen, ohnehin nur ein Konstrukt ist.

Oder sie gehen zu Vorstellungsgesprächen, bei denen bereits vorher feststeht, dass jemand anderes genommen wird, aber das vorgeschriebene Prozedere muss eingehalten werden, also müssen andere Körper auf der Besetzungscouch sitzen, aufgeregt sein, Fragen über sich ergehen lassen, fortgeschickt werden. Sie gleichen – um ein aus der Luft gegriffenes Bild zu bemühen – Joggingschuhen, die in Zeitlupe in die Luft geworfen werden und brennend wieder herabfallen. Sie unterhalten sich mit der Technik, bitten Siri um Antworten (und trainieren sie); sie schleppen würfelförmige Rucksäcke, die jederzeit mit Lieferando-Lieferware gefüllt werden können. Sie akzeptieren das Leben als Hustle voller Gelegenheitsjobs, als Computerspiel – à la *Grand Theft Auto*, nur dass man nicht gewinnen kann – voller Missionen, die sich nicht lohnen, denn was sollte man denn unter diesen Umständen sonst tun? Sie sprechen nicht über sinnvolle Alternativen; sie ringen nach Luft mit Lungen, die nicht aufhören wollen zu pumpen.

Diese Luft aber ist statisch aufgeladen mit Clickbaits – Listicles von Kunst-Webseiten, Casting-No-Gos – mit

Steh auf und geh malochen

Martin Herbert:

denen die Kunstwelt auf dieselbe niedrige Stufe gestellt wird wie alles andere, eine Dienstleistungs-Industrie, in der um jeden Preis geliefert werden muss, auch wenn das, was man abliefern muss, nur eine Pressemitteilung ist. Im Wesentlichen behandeln Panhans und Winkler diesen Zustand als durch und durch absurd, nutzen ihn als Quelle für Humor und Ironie. Das Komödiantische in *HOSTEL* entsteht überwiegend aus der Lächerlichkeit der Anforderungen, die an die Charaktere gestellt werden, spitzt sich mit dem zunehmenden Filmtempo immer mehr zu und kulminiert schließlich in etwas, was einer Farce nahekommt. Die Situation fast schon als Witz zu behandeln, kommt hier als ein entfernter Cousin der Freiheit daher. Und dieser Freiraum zum Verschnaufen – oder sogar zum Lachen – ist innerhalb der Gefühls-Ökonomie der Arbeit notwendig, da der vorherrschende Ton dieser filmischen Tetralogie ansonsten ein klaustrophobischer ist; unablässige Anspannung, der man sich anpassen muss. Dies ist eine Verlagerung, an die wir uns bereits gewöhnt haben: dass nichts ein Ende hat. Die Kultur trainiert uns dafür. Analoge Bücher, Schallplatten und Filme zum Beispiel haben festgelegte Endpunkte. Das Internet hingegen hat keinen, und das häufig vorsätzlich. Feeds werden aktualisiert; wenn man ganz auf Instagram versumpft, zeigt einem die App Dinge, um die man nicht gebeten hat; Spotify spielt automatisch Lieder, von denen der Algorithmus denkt, dass man sie gut finden könnte; Netflix spielt automatisch die nächste Folge der Serie, die man gerade schaut und in manchen Formaten schlägt es auf Grundlage der bisherigen Auswahl etwas vor, das auf Gefallen stoßen könnte. Ein gerade hereinkommendes wissenschaftliches Narrativ besagt unterdessen, dass der ultimative Endpunkt, der Tod, für wenige (reiche) Ausgewählte auch bald überwunden sein könnte. Alles wird immer weitergehen, ab jetzt, einschließlich des beruflichen Abstrampelns.

Als Leben ist es animalisch. Wenn einem gelegentlich eine Auszeit gewährt wird – so wie in *HOSTEL*, in den zwischenzeitlichen Phasen des Flüsterns und der Ruhe – dann nur in Ausnahmefällen, als Zufallseignis. *HOSTEL* funktioniert nur – als Film, oder zumindest als Performance –, weil man es, wie das Leben, für eine gewisse Zeit als nicht endend erleben muss. Es ist kein Zufall, dass sein Format an das Reality-TV-Format des Gefangenseins in einem abgeschlossenen Raum erinnert, oder dass seine episodenhafte

Struktur, bei der eine Sequenz unweigerlich auf die nächste folgt, an Streaming denken lässt. Dass die Kunst diese Mainstream-Stilistik aufgreift, belegt ihre Unausweichlichkeit in der weiteren Umwelt und verdeutlicht zugleich ihre Auswirkungen auf die Psyche: Wir sind heute alle Performer*innen. Konträr dazu nutzen Panhans und Winkler diese vertrauten Modalitäten jedoch zu ihrem formalen und affektiven Vorteil. In Ausstellungsversionen von *HOSTEL* baut das Duo aus einem Künstler, der mit Film und Text arbeitet, und einer Künstlerin, die in Bildhauerei und Installation versiert ist, die für den Bildschirm konzipierte Arbeit in eine Form des Expanded Cinema um, in der Film auf Installation trifft, und zwar auf eine einnehmende Weise, die den Betrachter physisch in das Szenario hineinzieht.

Als die drei weiblichen Charaktere aus *HOSTEL* schließlich tatsächlich engagiert werden und losziehen, um zu arbeiten, wird es nicht besser. In der Inszenierung des schrägen Mini- (und auch Anti-)Musicals *DEFENDER* (2021), das in einer Tiefgaragenkulisse spielt, werden sie mit Marie-Antoinette-Perücken, weiteren Lieferrucksäcken und einem zweideutigen Coworking-Space belohnt, der ihnen die vielgerühmte Eigenschaft der Flexibilität darin zu arbeiten förmlich abverlangt: einem schnittigen, schwarzen, Sprit schluckenden und dementsprechend Energie fressenden SUV, aufgemotzt mit einer AI-„Concierge“. Die Mission der Frauen ist unklar – verschlüsselte Anweisungen von oben – und ihre Sprechakte sind abermals eine Collage aus Liedern (Eminem, Destiny's Child, alter deutscher Elektro-Pop), neoliberalen Selbstverwirklichungsübungen, die amerikanischen Megakirchen entlehnt sind, und Werbung. Es ist das Geplapper teil-kolonialisierter Gehirne, die gerade noch über genug Autonomie verfügen, um sich zu fragen, was ihre Bestimmung ist, aber nicht genug, um sie zu finden. Und abermals entsteht der Eindruck, dass kulturelle Formate und die Allgegenwart der Promi-Kultur aktiv unsere Gedanken manipulieren. Die meisten Gedanken, die dem Geist dieser Charaktere entspringen, gehören jemand anderem.

Die grenzwertig beleidigenden Ablenkungen, die der Kapitalismus im Tausch gegen ein Leben ohne Stabilität auftischt, kehren hier in Form von Spoken-Word-Sponcons wieder – ordne dein Leben mit Marie Kondo auf der Suche nach Glücksmomenten und sauberen Regalen, streambaren „terraTETRAbytes of songs and movies and series“ –

Steh auf und geh malochen

Martin Herbert:

während in der Zwischenzeit ein neuer Angstfaktor in Form der Pandemie dazugekommen ist, dank derer Niedriglohnarbeiter*innen häufig dazu gezwungen sind, sich in unsichere Situationen zu begeben, um ihren Lohn nicht aufs Spiel zu setzen. Naja, seufz, dann halt aufstehen, malochen, und vor allem konzentrieren, konzentrieren, konzentrieren – aber bloß nicht auf den Mangel an Möglichkeiten. Die Anspielung auf die Megakirchen markiert eine weitere Aushöhlung eines möglichen Auswegs aus all dem: der Glaube, in seiner höheren Form, ist nur eine weitere Sache, die die Betrüger*innen entwertet haben, auch wenn das Christentum das schon vor langer Zeit selbst zustande gebracht hat. Jedenfalls ist der Weg der Anrufung des Himmelreichs verwehrt. Übrig bleibt eine schonungslose Burlesque, eine Art weltliches In-Zungen-Sprechen als Spiegel des endlosen Online-Geplappers.

Panhans' und Winklers Filme sind nicht orakelhaft, sie stehen nicht über ihren Themen, denn sie gehen aus derselben verkorksten, instabilen Umwelt hervor – bzw. dem Teil davon, der Kunstwelt genannt wird –, die sie kritisieren und aus der sie ihre groteske Energie ziehen; sie sind gemacht von Künstler*innen und Performer*innen, die exakt denselben Zwängen unterliegen. Man fühlt sich erinnert an die apokryphe Geschichte des Affen, der zeichnen lernt, um schließlich die Gitterstäbe seines eigenen Käfigs zu zeichnen. Oder an die Umkehrung der Charakterentwicklung: Gegen Ende des Films haben die redseligen Komparsinnen, die von allen Seiten ausgenutzt werden, nichts „gelernt“. Sie sind nur ein bisschen älter und ein bisschen verwirrter, mit ein bisschen weniger Speicherplatz in ihren Köpfen. Aber sie haben uns die Bedingungen der Welt aufgezeigt, wie sie bedauerlicherweise nun einmal ist.

Rise and Grind

Rise and Grind

The totemic figure of our benighted cultural moment is the scammer, the huckster, the sociopathic charlatan. The United States recently dethroned one (though he may stage a comeback); the United Kingdom has yet to do so. Such figures appear, history tells us, at junctures when people are exhausted and desperate for something to believe in — easy answers, comprehensible in weariness, to complex problems — and have little hope for the future. They occupy all echelons of society, from the president to the fake heiress, the miracle-cure scientist to the phisher to the non-fungible token contract-writer. If you're reasonably intelligent, scammers are easy to focus on because they're *there*, human-shaped, graspable. But you can be a thinking being, recognise all this, and still fall for a scam if it's ambient enough, like breathing in subtly poisoned air; especially if there feels to be no higher path, or if you're just really tired.

Arguably this is what the majority of gig-economy cultural workers do, and not necessarily out of choice. Art is a siren — it seems, to the young and inexperienced, like a noble calling, and the most dangerous aspect is that it still kind of *is*. Most artists believe in it, they endure icy studios and hand-to-mouth living because, like poets, they're partaking of something almost holy, human creativity. Meanwhile, however, vast swathes of the artworld are predicated on grift. Artworks, increasingly, are material — or, lately, almost immaterial — methods of washing dubious money, galleries promise better returns on investments than banks can offer, stories — increasingly online — abound of terrible behaviour on the part of gallerists towards the lower reaches of their staff, the system of flying people all over the world to art fairs is eco-

Martin Herbert:

logically unconscionable, and few people find this out until they're in too deep to carve out an alternative career path.

The strange thing is, you can know all this, on one level of consciousness, and *still* find yourself swindled, just as you can read about smartphone addiction and willpower allocation and not have the willpower to put your smartphone down, because you used up your willpower on freelance work. The artworld — as so ably articulated by the works of Stefan Panhans and Andrea Winkler — is a subset of the larger precariat, which means it's just one set of delusions and causes of cognitive dissonance within a larger set. So you can grasp the iniquity of contemporary art and tweet about it; and that will be your brand, which you carefully nurture. (Hi.) A few minutes later, you can guiltily delete Twitter or Instagram from your phone and do something more healthy like go for a run, wherein you'll measure your pace on a running app, a process that also might cause you to count calories the rest of the day and spend too long in front of the mirror, locked in a losing battle with entropy.

Or, alternatively, you can ditch all of the above predations and succumb to the seemingly purer trend, established in the last decade and only lately experiencing a focused backlash, for lifestyle minimalism — another fiddle, inviting you to make over your reality into one of subscription meditation apps and yoga mats and clean eating and signing up for the pricey online courses that the leading bloggers of this approach sucker you into once you've scrolled through the free content. You may not buy a treadmill, but nevertheless you're on one. The minor upside to this, you might think, is that you're absolutely living an early twenty-first-century life, if you call that living. Self-optimisation, under these circumstances, sells itself: it's a perpetual boot camp for dealing with the stresses of the everyday, a way of enacting microcosmic control when everything else is out of your hands. It rises whenever what seemed like a solution no longer is (see, for instance, the rise of the human potential movement from the ashes of 1960s radicalism). Freelancers are particularly prone to fall into such a trap; cultural freelancers might especially latch onto it as a survival technique, because — again — the thing they believed in has revealed itself as mostly corrupted.

The half-dozen protagonists of Panhans and Winkler's feature-length, four-part *HOSTEL* present fractal, amplified evidences of gig-economy denizens' bruised, constricted interior lives

under cognitive capitalism, economic precariousness, and the deceptions of the culture industry. In a tight, clean, cheap-feeling landscape of inflatable exercise balls and mats, energy drinks, athleisure, box-fresh sneakers and carceral bunks, they (mostly) jabber about their travails, in which myriad factors intertwine. Race, gender and other kinds of stereotyping hold them back, as does a general sense that the deck is stacked. They return, disappointed, from auditions in which it's clarified that only limited roles are available for them – metaphor klaxon – and note that the 'self' they're allowed to play is a construct anyway.

Or they go to interviews wherein someone else has covertly already been hired, but due protocol needs to be followed, so other bodies must occupy the interviewee's chair, be made to worry, be asked questions, be sent away. They're – to pluck an image from somewhere – trainers launched in the air and coming down in slow motion, in flames. They dialogue with technology, asking Siri for answers (and training it); they tote cube-shaped backpacks ready to be filled at a moment's notice with Lieferando deliveries. They accept life as a hustle filled with side hustles, as a computer game – a la *Grand Theft Auto* except you can't win – full of missions that don't pay off, because what else can you do, at this point. They don't talk of meaningful alternatives; they gasp for air with lungs that won't stop pumping.

Meanwhile that air is filled with clickbait static – listicles from art websites, audition no-nos – that incidentally put the artworld on the same low footing as anything else, a service industry in which one must deliver or die, even if what one must deliver is just a press release. Crucially, Panhans and Winkler treat these conditions as profoundly absurd, mining them for humour and irony. Much of the comedy in *HOSTEL* emerges from the ridiculousness of the demands placed on these characters, which the pace of the film accelerates into something approaching farce. Treating this situation as something like a joke presents itself, here, as a distant cousin of freedom. And such a breathing – or even laughing – space is necessary within the work's affective economy, because otherwise the tone of this quartet of films is primarily claustrophobia: constant tension to which one must adapt. This is a shift to which we've become acclimated: that things don't end. Culture rehearses us for it. Analogue books and records and films, for instance, have delineated endpoints. The internet, of course and often deliberately so, does not. Feeds

refresh; if you get 'all caught up' on Instagram, the app will show you things you didn't ask for; Spotify autoplays things the algorithm thinks you might like; Netflix autoplays the next episode of something you're watching and, in some formats, will choose something it reckons, based on past viewing, will ring your bells. An incoming scientific narrative, meanwhile, is that the ultimate endpoint – death – may, for the lucky (rich) few, also be overcome. Everything is just going to continue, from now, including your professional struggle.

As a life, it's animalistic. When you're granted the occasional hiatus – as happens in *HOSTEL*, with its intermittent phases of whispering and calm – it's just an exception, a chance event. *HOSTEL* has to be a film, or a performance at least, because you need to experience it not ending for a fair amount of time, like life. It's no coincidence that its format suggests the trapped-in-a-confined space format of much reality TV, nor that its multi-episode structure, one segment inexorably following the other, echoes streaming. That art might adapt itself to such mainstream stylistics, meanwhile, suggests their inescapability in the wider world as well as their effects on the psyche: we are all performers now. Contrariwise, though, Panhans and Winkler use these familiar modalities to formal and affective advantage. In exhibition versions of *HOSTEL*, the duo – one a more film-and-writing oriented artist, the other versed in sculpture and installation – build out the screen-based work into a form of expanded cinema, film meeting installation, in an enfolding manner that physically pulls the viewer into the scenario.

When the three female characters in *HOSTEL* do get hired, get out and get to work, it's not better. In the underground carpark mise-en-scene of the warped mini-(and also anti-) musical *DEFENDER* (2021) they're gifted with Marie Antoinette wigs, more delivery bags, and an ambiguous coworking space that literally demands the vaunted quality flexibility to operate within – a sleek black gas-guzzling, analogically energy-wasting SUV, tricked out with an AI 'concierge'. The women's mission is unclear – scrambled orders from above – and their speech acts, again, are a collage of song (Eminem, Destiny's Child, old German electro-pop), neoliberal self-actualisation routines borrowed from American megachurches, and advertising. It's the babble of part-colonised brains that retain just enough autonomy to wonder what their purpose is, but not enough to find out; and again there's a sense of cultural formats – and the ubiquity of celebrity culture – actively

reshaping minds. Most of the thoughts that emerge from these characters' minds belong to someone else.

The borderline-insulting distractions served up by capitalism in return for a life without stability recur here, in the form of spoken-word sponcon – Marie Kondo'ing your life in search of sparks of joy and clean shelves, streamable 'terraTETRA-bytes of songs and movies and series' – and meantime a new wrinkle of anxiety has arrived in the form of the pandemic, thanks to which low-paid workers are often forced into unsafe situations in order to continue receiving wages. Well – sigh – rise and grind, and focus, focus, focus, though not on your lack of options. The reference to megachurches signals another hollowing-out of a possible escape route from this: faith, in its higher form, is just another thing here that the scammers have debased, though arguably Christianity achieved that a long time ago. In any case, an appeal to the heavens is cut off. What's left is a blunt burlesque, a kind of worldly speaking in tongues reflective of the endless chatter of online.

Panhans and Winkler's films are not oracular, not superior to their subjects, because they issue forth from the same screwed-up, unstable environment – or the part of it called the art world – that they critique and derive antic energy from; they're made by artists and performers subject to exactly those same pressures. One is reminded of the apocryphal story of the monkey who learned to draw, and drew the bars of his own cage, or the inverse of a character arc: by the end of these films, the voluble ciphers who are being scammed from all sides have not 'learned' anything. They're just a little older and a little more confused, carrying a little less hard-drive space in their heads. But they've shown us the terms of the world as, unfortunately, it is.