

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern  
**Band:** - (1989)  
**Heft:** 21: Collaboration Alex Katz  
  
**Artikel:** "Les infos du paradis" : mekanik destruktiv komandöh  
**Autor:** Kelley, Mike / Heibert, Frank  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680878>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

---

# «LES INFOS DU PARADIS»

---

MIKE KELLEY

## MEKANİK DESTRUKTİV KOMMANDÖH<sup>1</sup>

### Survival Research Laboratories and Popular Spectacle

Survival Research Laboratories is an artists' collective, based in the San Francisco area, that produces, in their own words, "Spectacular Mechanical Presentations." The main members of the group - which is constantly augmented by shifting numbers of volunteers - are Mark Pauline, founder and artistic director, Matthew Heckart and Eric Werner. (Though it has recently been reported that SRL has split apart, leaving Pauline in control.) They began staging their events in the late '70s, at the time the Punk movement, with which SRL is often associated, exploded in the United States. The name "Survival Research Laboratories" was taken from a survivalist organization that had a one-time ad-

---

*MIKE KELLEY* is an artist who lives in Los Angeles.

---

- I got up and danced  
the disasters -  
Gongs of violence and how -  
show you something - Berserk  
machine - "Shift cut tangle  
word lines - Word falling -  
Photo falling"

WILLIAM BURROUGHS<sup>2</sup>

---

vertisement in the mercenary magazine, *SOLDIER OF FORTUNE*. By appropriating it, the collective invokes the paranoid milieu of the many ultraradical fringe political groups, military organizations, and cults that camouflage their extremism behind titles that read on the surface as cool and businesslike. These false fronts hide the true nature of the secret and harmful societies that are the mainstay of conspiracy theory. SRL also alludes to the

deceptive intent of corporate rhetoric by mimicking the wordy and technical sounding language of their titles: DELIBERATELY FALSE STATEMENTS: A COMBINATION OF TRICKS AND ILLUSIONS GUARANTEED TO EXPOSE SHREWD MANIPULATIONS OF FACT, EXTREMELY CRUEL PRACTICES; A SERIES OF EVENTS DESIGNED TO INSTRUCT THOSE INTERESTED IN POLICIES THAT CORRECT OR PUNISH, FAILURE TO DISCRIMINATE; DETERMINING THE DEGREE TO WHICH ATTRACTIVE DELUSIONS CAN OPERATE AS A SUBSTITUTE FOR CONFIRMATION BY EVIDENCE. SRL's esthetic mimics that of the military-industrial complex, yet subverts it by foregrounding its destructive purpose. Besides adopting the language of the corporation, they have also taken on its outward signs: the representative logo and standardized graphic style. Survival Research

Laboratories' two-part symbol is an image of this unmasking of the destructive impulse: one part shows a male head framed in a circle containing a triangle that carries the SRL initials; the other part replaces the head with a skull – the death's head.

SRL's Mechanical Presentations, usually held outdoors, are demonstrations of homemade weaponry and robots. The machines are very much the stars of the show; the artists are reduced to nearly invisible caretakers, like those black-draped figures in some forms of Japanese theater. The machines and devices are amazingly varied and quite spectacular: "Shock Wave Cannon" focuses the blast from a half-stick of dynamite into a coherent shock wave; "Fluorescent Tube Gun" fires illuminated tubes at 200 mph from eight barrels; "Stairway to Hell," an escalator, carries objects up only to drop them to the pavement; the spider-like "Walking Machine," which spits fire, is controlled by an on-board guinea pig; the "Mechanical Mummy Dogs" are a carousel of mechanically activated dead dogs, the "Sprinkler from Hell" sprays burning gasoline; "Big Man," a giant robot with a spinning Manson-like head, has flame-thrower arms. Other devices include bomb-tossing catapults, mechanical biting metal skulls, hopping machines, machines that propel themselves on giant screws, reanimated cow carcasses and machines that shoot explosive darts or blow off shotgun blasts. These devices fight with each other, tear apart animal corpses, or destroy symbols of human order such as the "SRL Shantytown," a mobile suburban house, or the "Tower of Babel," a mammoth windmill with spinning blades. The shows, which are like a

child's war game grotesquely expanded and endowed with real destructive potential, provoke a mixture of delight and fear in the audience.

Each year SRL's presentations have gotten larger and more complex, developing from small-scale, stable, motorized-junk contraptions like "Assured Destructive Capability" of 1979 – a machine that, among other things, defaced photos of Leonid Brezhnev. (Tape documentation of the piece was banned by the governments of East Germany and Czechoslovakia.) The events have swelled to grand theatrical spectacles involving radio-controlled mobile robots and set pieces. With the aid of an expanded audience of technical-specialist fans, the collective's technology has become more elaborate and sophisticated. Current projects include experiments with computer-programmed robots and military-style lasers. At the same time, the group has begun to tour more frequently; in 1988, they made their first trip to Europe.

In line with SRL's association with subcultures, they have chosen to operate primarily through popular forms of media such as magazines or video rather than through galleries or other art-world venues. And their performances, which have often been staged to small audiences in out-of-the-way industrial areas, have begun to find larger audiences through video documentaries. Directed by Jonathan Reiss, their tapes combine highlights of the machine shows with behind-the-scenes footage and interviews with group members. Reiss is currently attempting to get the tapes stocked in home-video rental stores, a few of which already carry them in their

"cult" sections. The tapes are distributed and sold through the mail by the alternative culture magazine RE/SEARCH (an outgrowth of the old punk magazine SEARCH AND DESTROY), which often does features on SRL. In addition, the group regularly appears in other underground publications, like independent music magazines, where they are usually the only "artists" included. Through such diverse outlets, SRL has acquired a mixed audience that extends far beyond the "high culture" arena of the art world. Despite the fact that SRL has had relatively little exposure in the art world proper, it is quite well known there. (It seems possible that Bruce Nauman's recent mechanical, animal-carcass sculptures owe more than a little to SRL's mix of machine part and beast flesh.)

This subcultural popularity has started to filter upward, usually into the cracks in the mass media reserved for oddities. SRL has been profiled on television news programs and on magazine-format shows like BELIEVE IT OR NOT. They have also created machines for Hollywood films and an artist's segment for MTV. SRL cleverly turned the latter format, which typically serves only as filler between rock videos, to their advantage by designing their segment in the form of a television commercial for them-

1) The title is taken from the third record album by Magma, A&M Records, 1973. Magma's records are chapters of a continuing science-fiction rock opera, which follows the exploits of a group of space travelers. At one point they engage in battle with the people of ORK, who are described as being "made of indescribable matter which to the machines is what the machines are to man." The songs on the album are sung in a language invented by the group.

2) William Burroughs, THE SOFT MACHINE, New York, Ballantine Books, 1961, p. 163.



selves. Their position toward the threat of co-option by the dominant media recalls that of the Yippies, who saw the mass media simply as another public forum, like the street, to be used to communicate one's message. If the material is radical enough, they believed, it would filter through the homogenizing and moralizing intent of media containment.

SRL appears, of course, at the tail end of modernism's long history of fascination with the machine. In the avant-garde theater, that history begins at the turn of the century with the Symbolist's anti-naturalism, which exhibited its distaste for human actors by replacing them with puppets – or as Gordon Craig called them, “über-marionettes.” This modernist tendency to mechanize theater surfaces as well in Constructivism, Futurism, Dada, and the Bauhaus, all of which offer examples of pseudo-robot, puppet and/or abstract-mechanical, actorless theater. The division between the Symbolist and modernist use of the machine is analogous to that between the puppet, or automaton, and the robot: the automaton mimics the human, while the robot is an image of mechanical efficiency. The latter is exemplified in “Biomechanics,” a training system for actors, developed by the Russian director Vsevolod Meyerhold, which attempted to apply Taylorism, an industrial work efficiency system, to the theater.

However, SRL has little in common with this sort of technological utopianism. If anything, they are the flower of the anti-technical, nihilistic seed of Dada. In fact, SRL's activities are often compared to those of various artists of the late '50s and '60s, referred to as Neo-Dadaists. This group included

both the artists associated with the Destruction in Art Symposium (D.I.A.S.), held in London in 1966, and the machine sculptor Jean Tinguely. Tinguely's machine events – like *HOMAGE TO NEW YORK*, the self-destructing device built in the garden of the Museum of Modern Art in 1960 and *STUDY FOR THE END OF THE WORLD 2*, the large-scale mechanical spectacle utilizing explosives created in the Nevada desert in 1962 – are cited as precursors to SRL. But what separates SRL's work from Tinguely's is the fact that Tinguely's work (like that of many of the '60s Happenings artists) was created very much in reaction to Abstract Expressionism. Many of his early mechanisms were designed specifically to produce abstract gestural paintings, and the machines themselves, both in their design and construction recall this type of painting. The work of Gustave Metzger, organizer of the D.I.A.S. events and the author of a number of manifestoes on “Auto-Destructive Art,” can also be seen as a response to Abstract Expressionism. His “Acid Nylon Technique” of 1960 replaces the “creative” layering of Pollock with “destructive” subtraction by substituting acid for paint, thereby erasing part of the support with each gestural stroke.

Ultimately, SRL's esthetic is closest to that of some of the lesser-known D.I.A.S. artists whose work seems informed by the political street theater popular in the '60s. These artists replaced the Jungian timelessness of Abstract Expressionism with topicality, the sign of which is the mass-media photograph. Ivor Davies' *ROBERT MITCHUM DESTRUCTION/EXPLOSION EVENT* and Werner Schreib's *SPIRAL OF CRISIS*, in which a photo of a

public figure is burned, clearly extend and update the old political gesture of burning a public figure in effigy. In such works the effigies do not stand in for the public figures themselves but for their media representations. Many of SRL's machines also incorporate photographic elements, but theirs are reminiscent of the picture displays found in historical or science museums – except that they replace the order of history and the logic of science with the disorder of riot and disaster. “Spinning Picture Display” features photographs of this kind; an oversized “Flip Book” repeatedly presents three scenes of doom; a giant photo-mural depicting the 1960 assassination of the Socialist prime minister of Japan includes a ringing bell, a stabbing arm and a blood pump; the massive, shuffling architectural photo-collage, “Wave Attack,” consists of walls of glass coated with images of mayhem – as it moves forward missiles are shot through it. Theatricalized violence counters images of violence.

But SRL is also a generation removed from the agit-prop directness of the Neo-Dadaists. Though SRL's work is obviously political, it refuses to reveal any clear position focusing instead on the negative, coercive aspects of political rhetoric. In one of their performances, leaflet bombs exploding overhead rained on the audience a shower of tracts: “*RADIATE INFLUENCES OF DESPAIR AND DEFEAT WHEREVER YOU GO*,” “*DO ANYTHING WRONG TO GET PUBLIC APPROVAL*,” “*CALL THE TRUTH AN INSULT TO AVOID ACCEPTING IT AS FACT*,” etc. These directives, like Jenny Holzer's “*Truisms*,” adopt the syntax of plain truth; they call emotionally for action, yet are impossible to act on.

Current art-world strategies call for a more organic relationship between the artist and the media; material taken from the mass media must, after being deformed, be reinserted into it. This concept links Pauline to the generation of art students turned rock stars chronicled in Simon Frith and Howard Horne's book, *ART INTO POP*, which deals with the British scene. These students, taught by media-conscious Pop artists, took the next logical step and abandoned the art world to enter the popular arena by packaging avant-garde experimentation and radicality for mass consumption. For example, Pete Townshend credits Metzger as an influence on the Who's instrument-smashing codas,<sup>3</sup> and it should be remembered that Metzger's D.I.A.S. companion, Ralph Ortiz, was well-known at the time for demolishing pianos and other objects with a sledge hammer. Young artists coming into prominence now are much more likely to have been influenced by these mass-media operators than by artists working strictly within the fine art realm.

SRL's mystique strongly relates both to such theatrics and to the packaging of rock rebelliousness – despite Pauline's displeasure at the comparison. Heavy-Metal bands like Blue Öyster Cult also adopted the use of the corporate logo, overlaying on it a poetics of death. And for SRL, as for those media-conscious bands whose image precedes their presence, touring augments the already familiar product. This fact produces an interesting schism between expectation and experience, for there is quite a difference between SRL live and on tape. The editing of their video docu-

mentaries gives the impression that these events are choreographed, non-stop tableaux of destruction. In fact, if SRL owes anything to its Happenings forefathers, it is the Cageian randomness and dynamic evenness of their performances. Despite all the shocking imagery, noise, and destruction, the events are quite boring. The shows begin when the machines are turned on, and end when they break down. There is much dead time, and many technical failures and accidents, all of which add to the feeling of designed anti-control. At the same time there is the constant evidence of the recording process: the ever-present lights and the camera operators. As in sports events where the media presence is similarly integrated into the action, all the boring sub-events and preparation time are made up for in one moment of perfection designed to be captured in freeze frame.

There are other obvious comparisons to be drawn between SRL's performances and lower-class spectacles. There are, for example, the fire-and-brimstone special effects in Heavy-Metal arena concerts, automobile stunt shows, "demolition derbies," "truck pulls," "big-wheeler" events and "rocket-car" races. Truck pulls originated in farm-related competitions of tractor strength, but have developed into machine circuses where competition is supplanted by spectacle – much like professional wrestling, which has become a scripted burlesque of competitive sport. Big wheelers, specially altered pickup trucks fitted with massive oversize tires, run over and crush rows of cars; rocket cars are essentially rocket engines mounted on wheels. In an event called a "melt-down," a junked car or bus is

placed in the rocket exhaust flames. When the rocket car, fixed in position, torches the junker, sparks shoot into the air, creating a spectacle that is especially beautiful at night when the showers of sparks resemble fireworks.

George Bataille has written that there is "the necessity of a division between the economic and political organization of society on one hand, and on the other, an antireligious and asocial organization having as its goal orgiastic participation in different forms of destruction."<sup>4</sup> SRL aligns itself with this second category as it exists in American culture. In contrast to culture-affirming, nationalistic, middle-class spectacles like holiday parades, football halftime shows, the Olympic Games festivities, and the Statue of Liberty celebration (two massive public theatrical productions staged by David Wolper, the Albert Speer of the '80s), there are those other events that mirror the joys of conspicuous accumulation with those of mass destruction. Paul Virilio has proposed that "next to the Hall of Machines they put a Hall of Accidents,"<sup>5</sup> and SRL has responded to his suggestion by creating an industrial machine show of mistakes infused with the negative images associated with rock music and horror film – the images of death, destruction, riot, crime, and war so loved by the masses. They have created a circus that struggles against becoming an opiate.

3) Simon Frith and Howard Horne, *ART INTO POP*, London and New York, Methuen, 1987, p. 100.

4) Georges Bataille, "The Use Value of D.A.F. de Sade," 1930, in Allan Stoekl, ed. *VISIONS OF EXCESS: SELECTED WRITINGS 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 101.

5) Paul Virilio and Sylvère Lotringer, *PURE WAR*, New York, Semiotext(e), 1983, p. 33.

SRL's relationship to lower-class spectacle and kitsch automatically raises questions of class conflict. Indeed, SRL could be said to employ a primitivism of class. But unlike modernist-primitivism, which is based on the allure of the exotic and the new (the Cubists' interest in African sculpture, the Dadaists' love of jazz), SRL is drawn to the familiar and worn out. While this suggests that they have adopted a camp esthetic implying the superiority of the viewer, they have, on the contrary, enforced an all-over equality of degradation. The "happy" exotica and the Muzak they play before their shows may be used as a foil to heighten the "horror" of the machine show proper, but happiness and horror are both represented by clichés, and both come off as equally dull. There is a certain pathos in the very failure of these signs to mean as expected, but even that pathos is denied by the interjection of a humor of cruelty, a black humor.

Pauline has stated that he chooses to use machines instead of actors because people respond more to a mechanical presence than a human one. This also explains SRL's use of animal corpses and body parts: for the machine and the animal are man's most compelling "others" – things that challenge our superiority by their very similarity to us; things that provoke an uncanny sense of familiarity, yet are so alien; things that we constantly try to force into being non-alien by dressing them up in human garb, by personifying them. Television cartoon shows reveal the power that these two images exert on the popular mind, for the majority of them concern either the personified machine – the robot – or the talking animal. The truth in Pau-

line's observation that people identify more closely with the non-human is revealed by the response SRL receives to their use of dead animals. Of all the disturbing material that they employ, this draws the loudest cry of protest. Horrible photos taken from animal-rights literature have been exploited by SRL in their own graphics to further the controversy. Like everyone else, SRL buys their meat from the butcher, yet when recognizable animal flesh is set in a theatrical context, especially when it is contrasted to the blind activity of machinery, waves of black fantasy are drawn out of the audience, which imagines that the satanist, the sadist, the inhuman, the animal nature of man, is the obvious culprit.

SRL's clearest use of personification is in their only non-documentary videotape to date, *A BITTER MESSAGE OF HOPELESS GRIEF*, which differs from their other tapes in that it is a narrative. The story consists of a series of tableaux, depicting a day in the life of some cave-dwelling machine/animal/monsters whose activities consist entirely of fighting, hunting, and destroying. In this puppet-show version of survival of the fittest, the machines almost entirely lose their mechanical identity and take on an animal one. These creatures which recall popular depictions of dinosaurs are both symbols of nature and engines of destruction.

SRL's machines are like dinosaurs not only in their size and shape, but also in their failure: dinosaurs, being extinct, provide an exemplary metaphor for failure. The pathos evoked in SRL's shows by the breakdown of machinery and by mechanical disorder is heightened by the fact that

the machines, composed of parts picked from the industrial graveyard, represent a dinosaur technology that evokes a kind of nostalgia. SRL's use of collected trash links them to the West Coast "Beat" tradition of junk assemblage which is very different from its Dada model. In Dada assemblage, the junk functions in a "timely" manner; it pictures a current state. But in Beat assemblage, the junk has come to represent "timelessness." Like a memento mori, these objects position man in a sublime relation to eternity.

A post-industrial romanticism is currently evident in popular entertainment: in cyber-punk science-fiction literature; in films like *ALIEN* – which pictures the future not in images of sleek space rockets, but of hulking and rusted space tugboats – or *ERASER HEAD*, which takes place in a crumbling, surreal, industrial wasteland. Such romanticism is at play, too, in industrial music, a romanticized form of Music Concrete, tone poems depicting the industrial landscape, our version of the Gothic castle falling into ruin.

It is also interesting to compare SRL's use of the ruins of industry to Robert Smithson's. Like SRL, Smithson was a fan of low culture, of the poetry of technical language and of science fiction (an allegorical literature that defines the present in terms of past or future). He was fixated on the timeless quality of the rotting industrial landscape, which reminded him simultaneously of the far past and the distant future. He toured industrial sites, which he called "monuments," searching for images of the quotidian extended into geological duration. Smithson was interested in the image

of decay that stopped time; SRL, in contrast, is interested in decay that maintains its presentness. They are drawn to images of intensity, conflict, and corruption: what is timeless for them is the struggle for power. The romantic, pathetic and the spectacular are merely hooks to draw the viewer into situations that are full of contra-

dictions, that set up expectations that are never fulfilled. Seen in terms of these conflicts, dysfunction is clearly an integral part of the group's esthetic.

Pauline has said that he hopes to draw off the talent that normally would go into the military or into product research. He believes that, offered the choice, many engineers

and scientists would choose to work for an organization like Survival Research Laboratories, preferring to engage in "useless" rather than "useful" destruction.

6) Vladimir Mayakovsky, "Mystery-Bouffe," 1921, in *THE COMPLETE PLAYS OF VLADIMIR MAYAKOVSKY*, Guy Daniels, trans., New York, Simon and Schuster, 1968, p. 133.

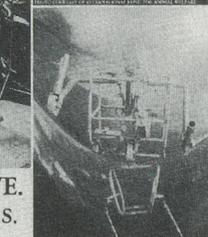
We creatures of steel  
 Were ordered to carry the fat ones,  
 Running on tires,  
 Were ordered to work in their factories.  
 Shaft on shaft,  
 For ages our flywheels  
 And driving belts tore you apart.  
 Shout, you motors!  
 A great joy is ours!  
 The fat ones are beaten  
 From now on, we're free!

VLADIMIR MAYAKOVSKY<sup>6</sup>

LACE (LOS ANGELES CONTEMPORARY EXHIBITIONS) AND ANTICLUB PRESENT A MACHINE PERFORMANCE  
 BY SURVIVAL RESEARCH LABORATORIES / MARK PAULINE AND MATT HECKERT, ASSISTED  
 BY ERIC WERNER, NEAL PAULINE AND MONTE CAZZA.

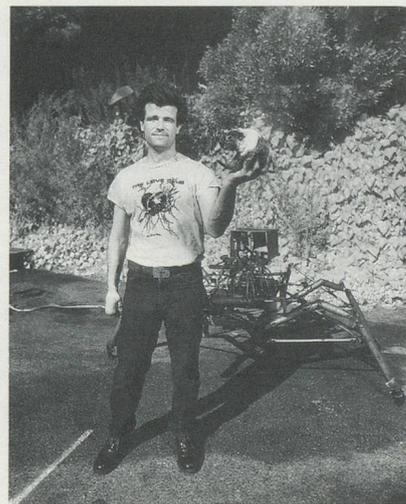
## EXTREMELY CRUEL PRACTICES

A SERIES OF EVENTS DESIGNED TO  
 INSTRUCT THOSE INTERESTED IN  
 POLICIES THAT  
 CORRECT OR PUNISH



AUG. 11, 1985, 8 PM, 330 SANTA FE AVE.  
 LA, CA TICKETS AVAILABLE AT LACE, 240 S.  
 BROADWAY, ANTICLUB, 4658 MELROSE, AND IN SAN

FRANCISCO AT ROUGH TRADE RECORDS, 335 66th St. \$7.00 IN ADVANCE (OR FOR LACE MEMBERS) \$8.00 AT THE DOOR. LIMITED SEATING  
 AVAILABLE. FOR FURTHER INFO, CALL LACE AT 620-0104. SPECIAL THANKS TO: NEW LANGTON ARTS. LACE IS SUPPORTED IN PART BY  
 THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. TYPESETTING: RE/SEARCH TYPOGRAPHY. SOUND: MATT HECKERT. POSTER: MARK PAULINE.



MARK PAULINE (PHOTOS: SIXTH STREET STUDIO)

SRL POSTER, LOS ANGELES 1985.

# MEKANIK DESTRUKTIV KOMMANDÖH<sup>1</sup>

## Survival Research Laboratories und populäres Spektakel

Survival Research Laboratories (SRL) ist ein Künstler-Kollektiv, das in der Gegend von San Francisco arbeitet und, in seinen eigenen Worten, «Spektakuläre Mechanische Präsentationen» produziert. Die wichtigsten Mitglieder der Gruppe – zu denen eine wechselnde Zahl freiwilliger Mitarbeiter kommt – sind Mark Pauline, der Gründer und künstlerische Leiter, Matthew Heckart und Eric Werner. (Allerdings ist vor einiger Zeit berichtet worden, SRL habe sich aufgelöst und alles Pauline überlassen.) In den späten 70er Jahren begannen sie, ihre «Ereignisse» aufzuführen, zu jenem Zeitpunkt, als die Punkbewegung, mit der die SRL oft in Verbindung gebracht werden, in den Vereinigten Staaten explosionsartig um sich griff. Der Name «Survival Research Laboratories» (Laboratorien zur Überlebensforschung) kommt von einer Organisation für Überlebenstraining, die früher einmal in dem Söldner-Magazin *Soldier of Fortune* (Glücksritter) Werbung machte. Indem

MIKE KELLEY ist Künstler und lebt in Los Angeles.

—  
– Ich stand auf und tanzte die Katastrophen –  
Gongs der Gewalt und wie –  
zeig dir was – Berserker-Maschine  
Zerschneidet, verlegt und verfilzt die  
Wort-Verbindungen – Das Wort stürzt –  
Das Foto stürzt

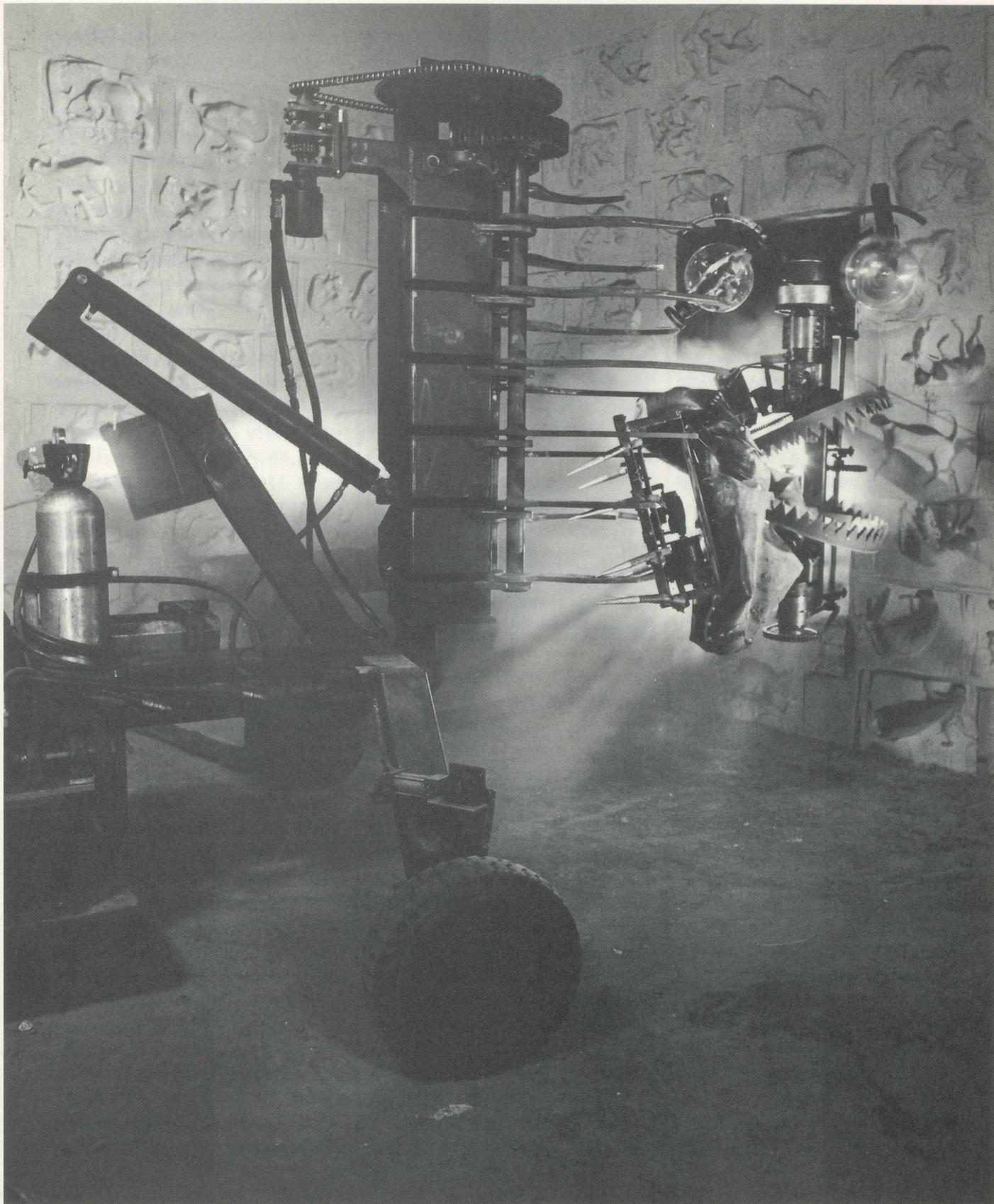
WILLIAM BURROUGHS<sup>2</sup>

—  
das Kollektiv den Namen übernahm, spielte es auf das paranoide Milieu der zahlreichen ultraradikalen politischen Randgruppen, Militärorganisationen und Kultgemeinschaften an, die ihren Extremismus hinter Namen verbergen, die sich an der Oberfläche kühl und geschäftsmässig anhören. Diese falsche Fassade camoufliert das wahre Wesen solcher schädlicher Geheimbünde, welche die Hauptstütze aller Verschwörungstheorien sind. Die SRL spielen auch auf das Täuschungspotential an, das in der Rhetorik institutioneller Sprache enthalten ist, indem sie die wortreiche, technisch klingende Sprache in ihren Titeln nachäffen: ABSICHTLICH FALSCH AUSSAGEN: EINE KOMBINATION AUS TRICKS UND

VORSPIEGELUNGEN MIT GARANTIERTER DARSTELLUNG GERISSENER TATSACHEN-MANIPULATIONEN UND ÄUSSERST BRUTALER PRAKTIKEN; EINE VERANSTALTUNGSREIHE ZUR WEITERBILDUNG ALLER, DIE SICH FÜR BESSERUNGS- UND BESTRAFMETHODEN INTERESSIEREN; GROBE VEREINFACHUNG; UNTERSUCHUNG, BIS ZU WELCHEM GRADE BESTÄTIGUNGEN MITTELS BEWEISFÜHRUNG OPERATIV ERSETZT WERDEN KÖNNEN DURCH SCHÖNFÄRBEREI. Die Ästhetik der SRL imitiert die des militärisch-industriellen Komplexes, unterminiert sie jedoch gleichzeitig, indem sie dessen zerstörerischen Zweck in den Vordergrund stellt. Die Gruppe

<sup>1</sup>) Der Titel ist der dritten LP von Magma entnommen (A&M Records, 1973). Magmas Schallplatten sind Kapitel einer Science-fiction-Rockoper in Fortsetzungen, die den Entdeckungen einer Gruppe von Welt-raumreisenden folgt. An einer Stelle werden sie in einen Kampf mit dem Volk von ORK verwickelt, die beschrieben werden als Wesen «aus unbeschreiblichem Material, wie Maschinen für den Menschen». Die Lieder auf der Schallplatte werden in einer von der Gruppe selbst erfundenen Sprache gesungen.

<sup>2</sup>) William Burroughs, «The Soft Machine», New York, Ballantine Books, 1961, p. 163. Deutsch von Peter Behrens, in: W.B., «Soft Machine», Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971, S. 168f.



(PHOTO: SIXTH STREET STUDIO)

SRL FILM: A BITTER MESSAGE OF HOPELESS GRIEF / EINE BITTERE BOTSCHAFT VON HOFFNUNGSLOSEM KUMMER. 1987, DIRECTED BY JON REISS.

hat nicht nur die korporative Sprache, sondern auch die äusseren Symbole übernommen: das Logo und den vereinheitlichten graphischen Stil. Das zweiteilige Emblem der Survival Research Laboratories versinnbildlicht diese Demaskierung des destruktiven Impulses: Die eine Hälfte zeigt einen Männerkopf in einem Kreis, darin ein Dreieck mit den Initialen SRL; die andere ersetzt den Kopf durch einen Totenkopf – den Kopf des Todes.

Die mechanischen Präsentationen von SRL finden normalerweise draussen statt und stellen selbst hergestellte Waffen und Roboter zur Schau. Die Maschinen sind die absoluten Hauptdarsteller der Show; die Künstler werden zu Erfüllungsgehilfen reduziert, fast unsichtbar, ähnlich den schwarzbandagierten Figuren in bestimmten Formen des japanischen Theaters. Die Maschinen und Apparaturen weisen eine erstaunliche Vielfalt auf und sind ziemlich spektakulär: «Shock Wave Cannon» (Explosionswellen-Kanone) bündelt den Schub einer halben Stange Dynamit zu einer kohärenten Explosionswelle; «Fluorescent Tube Gun» (Leuchtröhren-Gewehr) schießt aus acht Fässern Leuchtröhren ab mit 200 Meilen in der Stunde (etwa 300 km/h); «Stairway to Hell» (Höllenerleiter), eine Rolltreppe, transportiert Objekte nach oben, nur um sie von dort wieder zu Boden krachen zu lassen; die spinnenähnliche, feuerspeiende «Walking Machine» (Laufmaschine) wird von einem an Bord befindlichen Meerschweinchen gesteuert; die «Mechanical Mummy Dogs» (Mechanische Mumien-Hunde) sind ein Karussell aus mechanisch aktivierten, toten Hunden, der «Sprinkler from Hell» (Höllensprinkler) versprüht brennendes Benzin; «Big Man», ein riesenhafter Roboter mit einem sich drehenden, Charles-Manson-

artigen Kopf, hat Flammenwerfer als Arme. In anderen Installationen kommen bombenwerfende Katapulte vor, mechanisch zubeissende Metallschädel, Hüpf-Maschinen, Maschinen, die sich auf riesigen Schrauben um die eigene Achse drehen, wiederbelebte Kuh-Kadaver und Maschinen, die explosive Pfeile abschiessen oder Gewehrschüsse auslösen. Diese Apparate kämpfen gegeneinander, zerreissen Tierleichen oder zerstören Symbole menschlicher Zivilisation wie «SRL Shantytown» (SRL-Vorstadt), ein bewegliches Vorstadthaus, oder «Tower of Babel» (Turm von Babel), eine Mammutwindmühle mit sich drehenden Klingen. Die Aufführungen, eine Art grotesk vergrössertes Kriegsspiel für Kinder, aber mit echtem Zerstörungspotential ausgestattet, rufen beim Publikum eine Mischung aus Lust und Angst hervor.

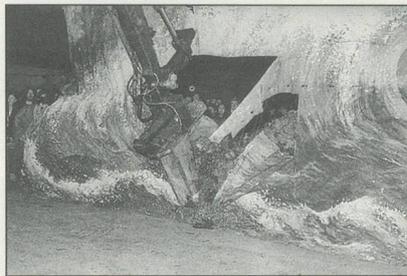
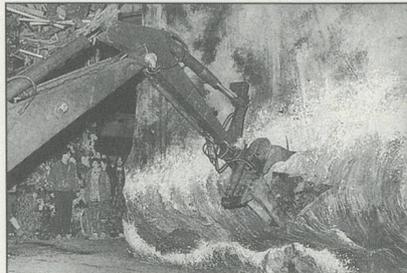
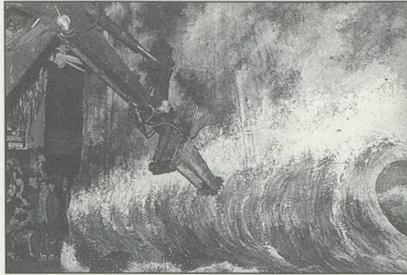
Die Aufführungen der SRL sind Jahr für Jahr grösser und aufwendiger geworden. Es fing an mit festen, motorgetriebenen Schrott-Apparaturen im kleinen Massstab – wie etwa «Assured Destructive Capability» (Garantierte Zerstörungsfähigkeit), eine Maschine, die Photos von Leonid Breschnew und anderes verunstaltete (ein Dokumentationsvideo darüber wurde in der DDR und der Tschechoslowakei verboten). Inzwischen sind die Präsentationen von SRL zu grossen Theaterspektakeln angewachsen, die ferngesteuerte, bewegliche Roboter und Requisiten verwenden. Mit Hilfe eines erweiterten Zuschauerkreises aus technisch versierten Fans ist die Technologie des Kollektivs raffinierter und elaborierter geworden. Derzeit in Arbeit befindliche Projekte experimentieren mit computergesteuerten Robotern und Lasern, wie sie beim Militär verwendet werden. Gleichzeitig geht die Gruppe jetzt auch häufiger auf Reisen: 1988 machte sie ihre erste Europa-Tournee.

Passend zur Verbindung der SRL mit Subkulturen haben sie sich dafür entschieden, vorwiegend mit populären Medien zu arbeiten (Zeitschriften oder Video), statt mit Galerien oder anderen Ausstellungsstätten der Kunstszene. Und ihre Performances, die oft vor einem kleinen Zuschauerkreis in abgelegenen Industriegegenden stattfanden, haben inzwischen begonnen, aufgrund von Dokumentationsvideos ein grösseres Publikum zu finden. Diese Videos, realisiert von Jonathan Reiss, verbinden Höhepunkte der Maschinen-Shows mit Filmaufnahmen vom Geschehen hinter den Kulissen und Interviews mit Mitgliedern der Gruppe. Reiss bemüht sich gegenwärtig darum, die Kassetten im Home-Video-Verleih unterzubringen; einige Läden führen sie bereits in ihrer «Kult»-Abteilung. Die Videos werden per Post vertrieben und verkauft, und zwar über die alternative Kulturzeitschrift *Re/Search* (ein Ableger des alten Punkmagazins *Search and Destroy*), die öfters über die SRL berichtet. Ausserdem taucht die Gruppe regelmässig in anderen Underground-Publikationen auf, z.B. in unabhängigen Musik-Zeitschriften, wo sie meist die einzigen besprochenen «Künstler» sind. Über solch unterschiedliche Kanäle haben sich die SRL ein gemischtes Publikum herangezogen, das weit über die Arena der «Hoch-Kultur» der Kunstszene hinausgeht. Obwohl die Gruppe dort vergleichsweise selten vorgestellt worden ist, kennt man sie ziemlich gut. (Möglicherweise verdanken Bruce Naumans neuere mechanische Skulpturen aus Tierkadavern der SRL-Mischung von Maschinenteilen und Tierfleisch einiges.)

Die Popularität der Gruppe überschreitet inzwischen den Rahmen der Subkultur, sie ist in die Nischen vorgedrungen, welche in den Massenmedien

für Kuriositäten reserviert sind. Die SRL sind in Nachrichtensendungen des Fernsehens und in TV-Magazinen wie *Believe It or Not* (Ob Sie's glauben oder nicht) vorgestellt worden. Das Kollektiv hat auch Maschinen für Hollywood-Filme gebaut und einen Kunst-Beitrag für MTV produziert. Dabei wurde geschickt die Form zum eigenen Vorteil ausgenutzt – normalerweise werden diese Kunstbeiträge als Lückenfüller zwischen Rock-Videos geschoben –, indem die SRL eine Art Werbespot für sich selbst daraus machten. Ihre Haltung gegenüber der Gefahr, von den dominierenden Massenmedien vereinnahmt zu werden, erinnert an die Yippies (Youth International Party) der 60er Jahre, die in den Medien nichts weiter als ein zusätzliches Forum der Öffentlichkeit, wie die Strasse, sahen, das sie nutzen konnten. Wenn das Material nur radikal genug wäre, so glaubten sie, dann würde es auch die vereinheitlichenden und moralisierenden Prinzipien der stets ausgewogenen Medien durchdringen.

Die SRL stehen natürlich ganz am Ende einer langen Geschichte der Faszination des Modernismus durch die Maschine. Im Avantgardetheater beginnt diese Geschichte, um die Jahrhundertwende mit dem Anti-Naturalismus der Symbolisten: Sie drückten ihre Ablehnung des menschlichen Schauspielers dadurch aus, dass sie ihn durch Puppen ersetzten – Gordon Craig nannte sie «Über-Marionetten». Diese modernistischen Tendenzen, das Theater zu mechanisieren, treten auch im Konstruktivismus, im Futurismus, im Dadaismus und im Bauhaus auf: Überall dort gibt es Beispiele für Pseudo-Roboter, Puppen und/oder abstrakt-mechanisches Theater ohne Schauspieler. Die Trennlinie zwischen dem symbolistischen und dem modernistischen Gebrauch der Maschine verläuft



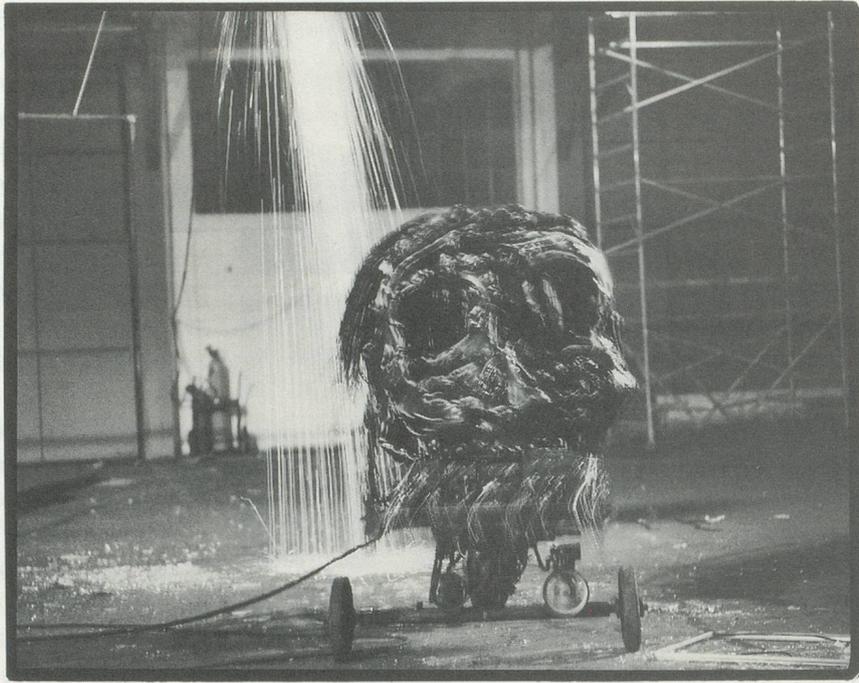
SRL PERFORMANCE:  
ILLUSIONS OF SHAMELESS ABUNDANCE  
(PHOTOS: SIXTH STREET STUDIO)

analog zu derjenigen zwischen der Puppe (oder Automaton) und dem Roboter: Das Automaton imitiert den Menschen, während der Roboter ein Bild mechanischer Effizienz ist. Diese Effizienz wird in «Biomechanik», dem Schauspieler-Training des russischen Regisseurs Wsewolod Meyerhold, ausgeführt, das den Taylorismus (ein Effizienzsystem für die Industriearbeit) auf das Theater zu übertragen versucht.

Die SRL haben allerdings mit dem technologischen und nihilistischen An-

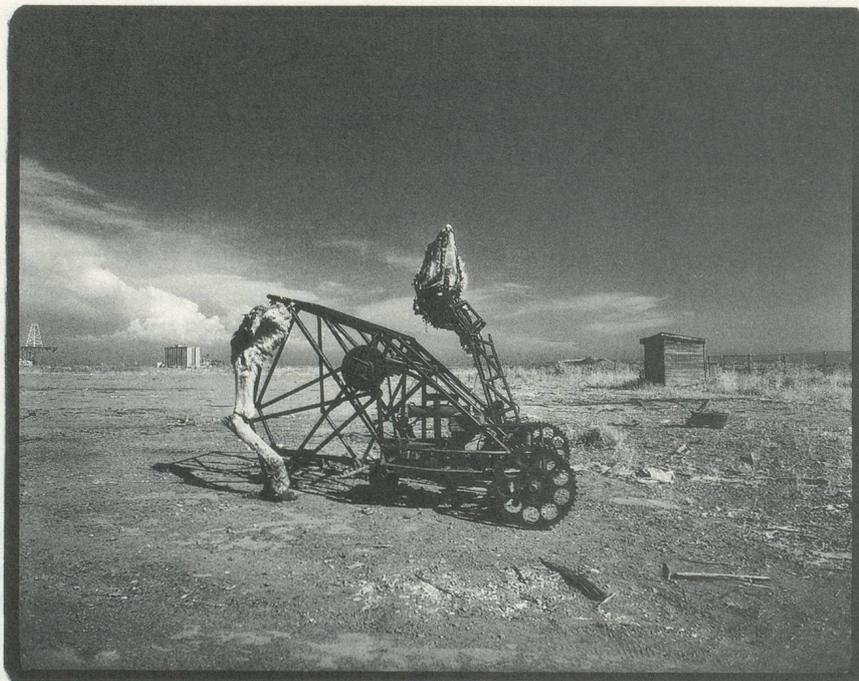
satz von Dada wenig gemein. Die Aktivitäten der SRL werden nämlich oft mit der Arbeit einiger Künstler der späten 50er und der 60er Jahre verglichen, die man als Neo-Dadaisten bezeichnet. Zu dieser Gruppe gehörten sowohl die Künstler, welche 1966 in London am *Destruction in Art Symposium* (D.I.A.S.) teilnahmen, als auch der Erfinder der kinetischen Maschinen, Jean Tinguely. Tinguelys Maschinen-Installationen werden als Vorläufer der SRL gesehen, z.B. «Hommage to New York», die sich selbst zerstörende Apparatur, welche Tinguely 1960 im Garten des Museum of Modern Art aufbaute, und «Study for the End of the World 2», das grosse mechanische Spektakel mit Sprengstoff, welches er 1962 in der Wüste von Nevada schuf. Der Unterschied zwischen den Arbeiten Tinguelys und denen der SRL liegt jedoch darin, dass Tinguely sehr stark auf den Abstrakten Expressionismus reagierte. Viele seiner frühen Mechaniken waren gezielt so gebaut, dass sie abstrakte gestische Bilder produzieren konnten, und die Maschinen selbst erinnern in Bau und Design an diese Art von Malerei. Auch die Werke von Gustave Metzger, dem Organisator des D.I.A.S. und Autor einer Reihe von Manifesten über «Auto-Destructive Art», kann man als Antwort auf den Abstrakten Expressionismus sehen. Seine «Acid Nylon Technique» (1960) ersetzt die «schöpferische» Überlagerungstechnik Pollocks durch «destruktive» Wegnahme, indem er statt Farbe Säure benutzte und so mit jedem gestischen Einsatz einen Teil des Bildgrundes eliminierte.

Die Ästhetik der SRL ist letzten Endes derjenigen einiger, weniger bekannter D.I.A.S.-Künstler am nächsten, deren Arbeit durch das in den 60er Jahren populäre, politische Strassentheater inspiriert zu sein scheint. Sie setzen Aktua-

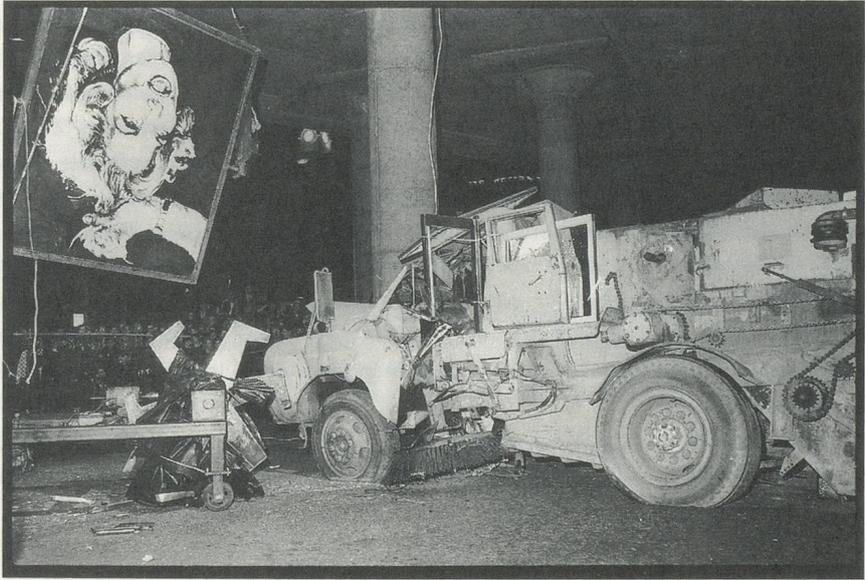
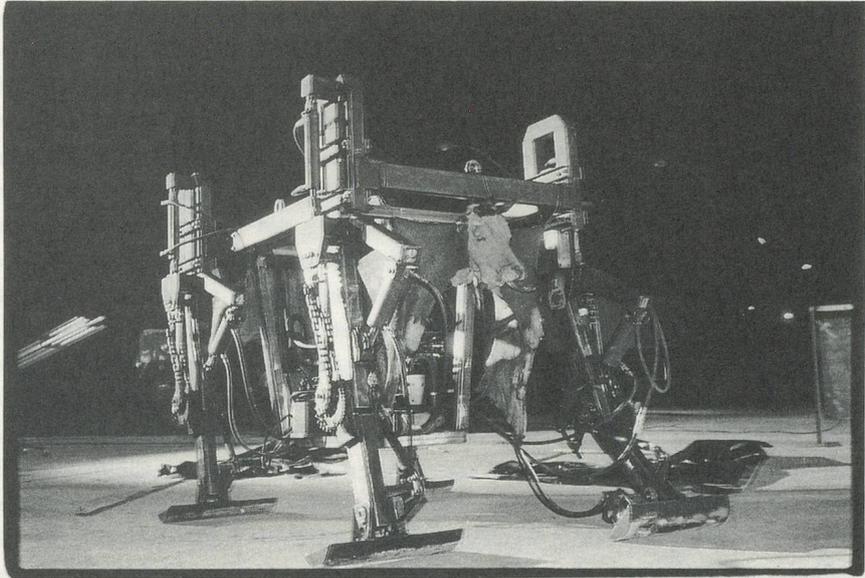
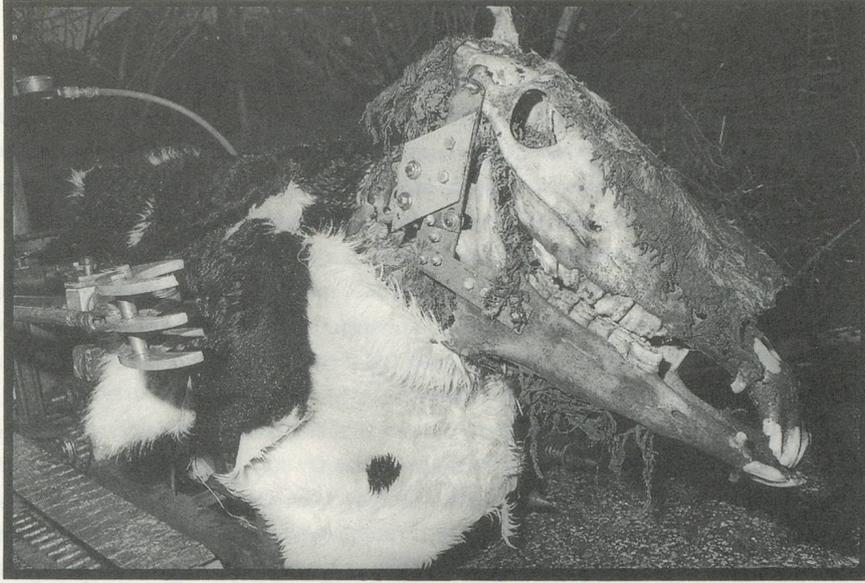


*SRL PERFORMANCE: AN EPIDEMIC OF FEAR... / EINE ANGSTEPIDEMIE (...)*

*SRL FILM: A BITTER MESSAGE OF HOPELESS GRIEF... (DIRECTED BY JON REISS)*



SRL PERFORMANCE: MISFORTUNES OF DESIRE... / UNGLÜCK DES BEGEHRENS (...)



SRL PERFORMANCE: FAILURE TO DISCRIMINATE... / GROBE VEREINFACHUNG (...)

lität (und die Photographie in den Massenmedien als ihr Zeichen) an die Stelle der Jung'schen Zeitlosigkeit des Abstrakten Expressionismus. Ivor Davies' «Robert Mitchum Destruction/Explosion Event» und Werner Schreibe's «Spiral of Crisis», wo das Photo einer Person des öffentlichen Lebens verbrannt wird, erweitern und aktualisieren die alte, politische Geste der Verbrennung öffentlicher Personen in effigie ganz deutlich. In diesen Arbeiten stehen die Effigien aber nicht für die Personen selbst, sondern für deren mediale Repräsentationen. Auch in viele der SRL-Maschinen sind photographische Elemente eingearbeitet, doch hier sind es Reminiszenzen des ausgestellten Bildmaterials in historischen oder wissenschaftlichen Museen – freilich mit dem Unterschied, dass SRL die Ordnung der Geschichte und die Logik der Wissenschaft mit der Unordnung von Aufstand und Katastrophe vertauscht. «Spinning Picture Display» (Vorführung eines sich drehenden Bildes) enthält Photographien dieser Art; ein übergroßes «Flip Book» («Daumenkino») präsentiert mehrfach drei Szenen der Vernichtung; ein riesiges Photowandgemälde von der Ermordung des sozialistischen japanischen Premierministers im Jahr 1960 enthält eine läutende Glocke, einen Arm, der die Geste des Erstechens ausführt, und eine Blutpumpe; die massive, schlurfende, architektonische Photocollage «Wave Attack» (Wellenangriff) besteht aus Glaswänden, die mit Bildern der Selbstverstümmelung bespannt sind – und wenn sie sich nach vorn bewegt, wird sie von Geschossen durchbohrt. Theatralisierte Gewalt und Bilder der Gewalt prallen aufeinander.

Doch die Generation der SRL ist auch weit entfernt von der Direktheit des neo-dadaistischen Agit-Prop. Obgleich die Arbeiten der SRL-Gruppe offensichtlich

politisch sind, verweigern sie jegliche eindeutige Stellungnahme, konzentrieren sich vielmehr auf die negativen, Zwang ausübenden Aspekte politischer Rhetorik. In einer ihrer Performances explodierten Flugblatt-Bomben über den Köpfen des Publikums und liessen Unmengen Pamphlete auf sie niederregnen: STRAHLENFÖRMIGE EINFLÜSSE VON VERZWEIFLUNG UND NIEDERLAGE, WOHIN SIE AUCH GEHEN. TUN SIE ETWAS SCHLECHTES, GANZ GLEICH WAS, UM ÖFFENTLICHE ZUSTIMMUNG ZU ERLANGEN, NENNEN SIE DIE WAHRHEIT EINE BELEIDIGUNG, DAMIT SIE SIE NICHT ALS TATSACHE HINNEHMEN MÜSSEN usw. Diese Anweisungen, wie Jenny Holzers «Truisms», übernehmen die Syntax der reinen Wahrheit; sie rufen emotional zur Tat auf, lassen sich aber unmöglich befolgen.

In gängigen Strategien der Kunstszene wird eine organischere Beziehung zwischen dem Künstler und den Medien gefordert; Material, das den Massenmedien entnommen wurde, soll, nachdem es umgestaltet worden ist, wieder in sie eingespeist werden. Dieses Konzept verbindet Pauline mit der Generation von Kunststudenten, aus denen Rockstars wurden; Simon Frith und Howard Horne berichten von ihnen in ihrem Buch «Art Into Pop», das die britische Musikszene vorstellt. Diese Studenten, deren Lehrer medienbewusste Pop-Künstler waren, machten den nächsten logischen Schritt und gaben die Kunstszene für die Arena des Populären auf, indem sie avantgardistische Experimente und Radikalität für den Massenkonsum verpackten. Pete Townshend zum Beispiel gibt Metzger als Einfluss für die Instrumentzerschmetterungs-Zugaben der WHO an<sup>3</sup>, und man darf auch nicht vergessen, dass

3) Simon Frith and Howard Horne, «Art Into Pop», London and New York, Methuen, 1987, p. 100.

Metzgers D.I.A.S.-Kompagnon Ralph Ortiz damals vor allem dafür bekannt war, Klaviere und andere Objekte mit dem Vorschlaghammer zu demolieren. Junge Künstler, die heute berühmt werden, sind vermutlich viel stärker durch diese in den Massenmedien Tätigen beeinflusst als durch Künstler, die strikt innerhalb des Bereichs der Schönen Künste arbeiten.

Die Mystik der SRL steht in engem Zusammenhang mit beidem, solchen theatralischen Ereignissen und der Verpackung des Rock-Rebellentums – auch wenn Pauline der Vergleich nicht gefällt. Heavy-Metal Bands wie Blue Öyster Cult haben das korporative Logo ebenfalls übernommen und es mit einer Todespoetik überlagert. Für die SRL wie auch für jene medienbewussten Bands, deren Image ihren Auftritten vorausgeht, steigern Tourneen das schon bekannte Produkt. Diese Tatsache führt zu einem interessanten Schisma zwischen Erwartung und Erfahrung, denn es besteht ein ziemlicher Unterschied zwischen SRL-live und SRL-auf-Video. Die Schnittfassung ihrer Dokumentationsvideos erweckt nämlich den Eindruck, als seien diese «Ereignisse» choreographierte Non-stop-Tableaux der Zerstörung. Wenn jedoch die SRL ihren Vorvätern des Happenings etwas verdanken, dann ist es die an Cage erinnernde Beliebigkeit und dynamische Gleichförmigkeit ihrer Performances. Trotz der schockierenden Bilderwelt, des Lärms und der Zerstörung sind die «Ereignisse» ziemlich langweilig. Die Shows beginnen, wenn die Maschinen eingeschaltet werden, und sie enden, wenn sie zusammenbrechen. Es gibt viel tote Zeit und zahlreiche technische Pannen und Zwischenfälle, was insgesamt zu dem Eindruck geplanter Anti-Kontrolle beiträgt. Gleichzeitig ist einem ständig bewusst, dass aufgezeich-

net wird, wegen der allgegenwärtigen Scheinwerfer und der Kameralente. Wie bei Sportereignissen, wo die Präsenz der Medien auf ähnliche Weise in den Ablauf integriert wird, liefert der eine Augenblick der Perfektion, dazu geschaffen, als stehendes Bild festgehalten zu werden, den Ausgleich für all die langweiligen Nebenereignisse und die Vorbereitungszeiten.

Andere, offensichtliche Vergleiche lassen sich zwischen den Performances der SRL und Spektakeln der Unterschicht ziehen. Da gibt es zum Beispiel die Feuer- und Schwefel-Spezial-Effekte in Open-air-Konzerten von Heavy metal Bands, Automobil-Stunt-Shows, «Demolitionsderbys», «Lastwagen-Ziehen», «Big Wheeler»-Ereignisse (Treffen von grossrädigen Fahrzeugen) und «Rocket Car»-Rennen. Das Lastwagen-Ziehen entstand aus Wettbewerben, in denen Farmer die Kraft ihrer Traktoren massen, aber sie haben sich in Maschinen-Zirkusse verwandelt, wo der Wettbewerb durch den Show-Effekt ersetzt wurde – etwa wie das Profi-Ringen, das zu einer drehbuchgesteuerten Burleske des sportlichen Wettbewerbs geworden ist. Big Wheelers, speziell umgebaute Lastwagen mit massiven, übergrossen Reifen, überrollen und zermalmen reihenweise Autos. Rocket Cars sind genau genommen auf Räder montierte Raketen, in einem «Ereignis» namens «Meltdown» (Niederschmelzen) wird ein Schrottauto oder -bus in den Abgasflammenstrahl der Rakete plaziert. Wenn das fest installierte Rocket Car den Schrottwagen in Flammen setzt, schießen Leuchtgarben in die Luft, ein Spektakel, das besonders nachts schön anzusehen ist, wenn die sprühenden Funken an ein Feuerwerk erinnern.

Georges Bataille hat geschrieben, dass «eine Notwendigkeit besteht, die ökonomische und politische Organisation der

Gesellschaft einerseits zu trennen von einer antireligiösen, asozialen Organisation andererseits, deren Ziel es ist, an unterschiedlichen Formen der Zerstörung orgiastisch teilzunehmen».<sup>4</sup> Die SRL ordnen sich innerhalb der amerikanischen Kultur in diese zweite Kategorie ein. Im Gegensatz zu kulturbestätigenden, nationalistischen Spektakeln der Mittelklasse wie Festtagsparaden, Halbzeit-Shows beim Fussball, die Feierlichkeiten zu den Olympischen Spielen und das Jubiläum der Freiheitsstatue (zwei gigantische öffentliche Theaterproduktionen, die David Wolper, der Albert Speer der 80er Jahre, inszeniert hat) gibt es jene anderen «Ereignisse», bei denen sich die Freuden offensichtlicher Akkumulation in denen der massenhaften Zerstörung widerspiegeln. Paul Virilio hat vorgeschlagen, man solle «neben die Halle der Maschinen eine Halle der Unfälle setzen»<sup>5</sup>, und die SRL haben diesen Vorschlag aufgenommen, indem sie eine Show der Defekte industrieller Maschinen schufen, voll mit den negativen Bildassoziationen aus Rockmusik und Horrorfilm – Bilder des Todes, der Zerstörung, der Strassenunruhen, des Verbrechens und des Krieges, welche die Massen so lieben. Die SRL haben einen Zirkus geschaffen, der selbst dagegen ankämpft, süchtig zu machen.

Die Beziehung der SRL zu den Spektakeln und dem Kitsch der Unterschicht wirft automatisch Fragen des Klassenkonflikts auf. Man könnte den SRL tatsächlich vorwerfen, einen Klassen-Pri-

<sup>4</sup> Georges Bataille, «The Use Value of D.A.F. de Sade», 1930, in Allan Stoekl (Hrsg.): «Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939», Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 101. Deutsch vom Übersetzer.

<sup>5</sup> Paul Virilio and Sylvère Lotringer, «Pure War», New York, Semiotext(e), 1983, p. 33.

mitivismus zu vertreten; doch anders als der modernistische Primitivismus, der auf den Reizen des Exotischen und des Neuen aufbaut (wie das Interesse der Kubisten an afrikanischen Skulpturen oder die Neigung der Dadaisten zum Jazz), fühlen sich die SRL zum Bekannten und Verbrauchten hingezogen. Das mag den Eindruck erwecken, als hätten sie die Ästhetik des Camp übernommen, welche eine Überlegenheit des Betrachters impliziert; statt dessen haben sie aber eine allgemeine Gleichheit der Degradation durchgeführt. Die «glücklichen» Exotika und die Muzak, welche sie vor ihren Shows abspielen, mögen als Folie beabsichtigt sein, um den «Horror» der eigentlichen Maschinen-Show zu steigern, aber Glück und Horror werden beide mit Klischees dargestellt, und beide kommen gleichermassen fade an. Es liegt ein gewisses Pathos in diesem Scheitern der Zeichen, das zu bedeuten, was man von ihnen erwartet, doch selbst dieses Pathos wird durch den dazwischenrufenden Humor der Grausamkeit, einen schwarzen Humor, gelegnet.

Pauline hat einmal gesagt, dass er Maschinen lieber verwende als Schauspieler, weil die Leute stärker auf die Präsenz einer Maschine reagierten als auf die eines Menschen. Das erklärt auch, warum die SRL Tierkadaver und -körperteile einsetzen; denn die Maschine und das Tier stellen für den Menschen am eindringlichsten das «Andere» dar – Dinge, die unser Überlegenheitsgefühl durch ihre Ähnlichkeit mit uns in Frage stellen; Dinge, die ein unbehagliches Gefühl der Vertrautheit hervorrufen und doch so fremd sind; Dinge, die wir ständig zwanghaft aus dem Zustand der Fremdheit zu lösen versuchen, indem wir sie in menschliche Kleidung stecken, sie personifizieren. Zeichentrickfilme im Fernsehen enthüllen den mächtigen Ein-

fluss, den diese beiden Bilder auf das Durchschnittsdenken ausüben, denn die meisten von ihnen handeln entweder von der personifizierten Maschine – dem Roboter – oder dem sprechenden Tier. Dass Pauline mit seiner Bemerkung recht hat, dass die Leute sich stärker mit dem Nicht-Menschlichen identifizieren, zeigt sich daran, wie die Zuschauer auf den Gebrauch toter Tiere reagieren. Von all dem verstörenden Material, das die SRL einsetzen, ruft dies die lautesten Protestschreie hervor. Sie haben grauenhafte Fotos aus Tierschutzbüchern in ihren eigenen Bildsequenzen verarbeitet, um die Kontroverse noch zu schüren. Wie wir alle kaufen die SRL ihr Fleisch beim Metzger; wenn aber identifizierbares Tierfleisch in einen theatralischen Zusammenhang gestellt wird, vor allem, wenn es kontrastiert wird mit der blinden Aktivität einer Maschinerie, dann steigen Wogen schwarzer Phantasie aus dem Publikum auf, das sich vorstellt, der offensichtliche Schuldige sei das satanische, sadistische, unmenschliche, tierische Wesen des Menschen.

Den deutlichsten Gebrauch der Personifizierung bei den SRL findet man im bisher einzigen, nicht-dokumentarischen Video der SRL «A Bitter Message of Hopeless Grief» (Eine bittere Botschaft hoffungsloser Trauer), das sich insofern von den anderen unterscheidet, als es eine Geschichte erzählt. Sie besteht aus einer Reihe von Tableaux, die einen Tag im Leben von höhlenbewohnenden Maschinen/Tieren/Monstern schildern, deren hauptsächlich Beschäftigungen Kämpfen, Jagen und Zerstören sind. In dieser Puppenspiel-Version vom Überleben des Stärkeren verlieren die Maschinen ihre mechanische Identität nahezu völlig und nehmen eine tierische an. Diese Wesen, die an volkstümliche Bilder von Dinosauriern erinnern, sind

zugleich Symbole der Natur und Zerstörungsapparate.

Die Maschinen der SRL gleichen Dinosauriern nicht nur in Grösse und Gestalt, sondern auch in ihrem Scheitern: Dinosaurier liefern, da sie ausgestorben sind, eine exemplarische Metapher für das Scheitern. Die Maschinen, zusammengesetzt aus Teilen vom Industriefriedhof, repräsentieren eine dinosaurierhafte Technologie, die eine Art Nostalgie erweckt – was das Pathos, welches durch den Zusammenbruch der Maschinen und die mechanische Unordnung in den Shows der SRL erzeugt wird, noch verstärkt. Der Gebrauch von zusammengesuchtem Müll verbindet die SRL mit der Beat-Tradition der Westküste, Junk zu montieren. In den Dada-Montagen funktioniert der Junk in einer «zeitabhängigen» Weise, er stellt einen gegenwärtigen Stand dar. In den Beat-Montagen aber repräsentiert Junk «Zeitlosigkeit». Diese Objekte plazieren den Menschen in ein erhabenes Verhältnis zur Ewigkeit, wie ein Memento mori.

In populärer Unterhaltung fällt zur Zeit eine post-industrielle Romantik auf, etwa in der kybernetischen Punk-Science-fiction-Literatur, in Filmen wie *Alien* – welche die Zukunft nicht mit Bildern glänzender Weltraumraketen, sondern plumper, verrosteter Weltraumschleppdampfer darstellen – oder *Eraserhead*, der in einer zusammenbrechenden, surrealen industriellen Wüstenei handelt. Diese Art Romantik spielt auch in die industrielle Musik hinein, eine romantisierte Form der Konkreten Musik – Tongedichte zur Schilderung der Industrielandschaft, unsere Version der mittelalterlichen Burgruine.

Es ist auch interessant, den Gebrauch der Industrieruinen bei den SRL und bei Robert Smithson zu vergleichen. Wie die SRL war Smithson ein Anhänger der

niederen Kultur, der Poesie von technischer Sprache und Science-fiction (als allegorischer Literatur, welche die Gegenwart mit den Begriffen der Vergangenheit oder der Zukunft definiert). Er war auf die zeitlose Qualität der verrottenden Industrielandschaft fixiert, die ihn gleichzeitig an die weit zurückliegende Vergangenheit und an die ferne Zukunft erinnerte. Er besuchte Industrieanlagen, die er «Denkmäler» nannte, auf der Suche nach Bildern des in geologische Dauer erweiterten Alltäglichen. Smithson interessierte das Bild des Zerfalls, der die Zeit angehalten hatte; die SRL dagegen interessieren sich für den Zerfall, der seine Gegenwärtigkeit behält. Sie sind angezogen von Bildern der Intensität, des Konflikts und der Verderbnis; zeitlos ist für sie der Kampf um die Macht. Das Romantische, das Pathetische und das Spektakuläre sind blosse Köder, um den Zuschauer in Situationen hereinzulocken, die voller Widersprüche stecken, die Erwartungen aufbauen, welche nie erfüllt werden. Unter dem Gesichtspunkt dieser Konflikte ist die Funktionsstörung eindeutig ein integrierender Bestandteil der Ästhetik der Gruppe.

Pauline sagt, er hoffe, Talente anzuziehen, die normalerweise in die militärische oder die Produkte-Forschung gingen. Er glaubt, dass viele Ingenieure und Wissenschaftler – wenn sie die Wahl hätten – lieber für eine Organisation wie die Survival Research Laboratories arbeiten würden, weil sie die «unnütze» der «nützlichen» Zerstörung vorzögen.

(Übersetzung: Frank Heibert)

6) Wladimir Majakowskij, «Mysterium Buffo». Deutsch von Hugo Huppert. In: Werke. Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1967–73. Bd. III: Stücke, S. 111f.

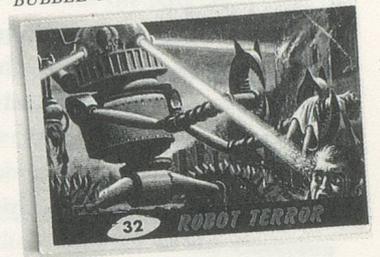
THE WHO, 1967



*Wir panischen, mechanischen  
Stahl-Wildlinge, wir nimmermüden,  
wir ohne Rast und Frieden,  
beauftragt, die Protzen spazieren zu schieben,  
auf Schienen,  
und ihnen  
in trüben Betrieben  
zu dienen,  
wir - Maschinen!  
Tribscheibe, Schwungrad und Kurbelwelle -  
da gabs keinen Halt,  
wenns euch zu verstümmeln, zu rädern galt.  
Nun aber brüllt auf, Motoren!  
Gestürzt sind Protzen und Götzen.  
Sperr auf, Jubel, Mund und Ohren!  
Wir dürfen euch nützen, euch ergötzen -  
befreit!*

WLADIMIR MAJAKOWSKIJ 6

BUBBLE GUM CARD, 1960



JEAN TINGUELY, 1962



emotional and sexual malaise of  
the race," what others might call  
"poor taste."  
Sander:  
publishing four  
years ago  
it be operated  
deep, dirty  
phot. post

RALPH ORTIZ, D.I.A.S., 1967



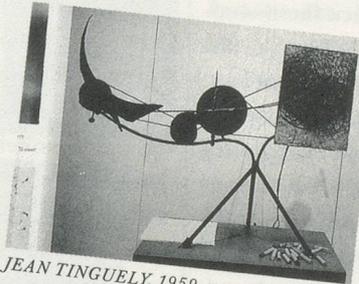
WERNER SCHREIB, D.I.A.S., 1966



IVOR DAVIES, D.I.A.S., 1966



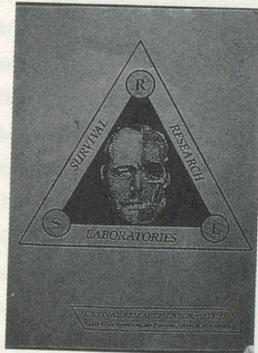
BIG FOOT,  
OFF-ROAD MAGAZINE, 1989



JEAN TINGUELY, 1959



OFF-ROAD MAGAZINE, JANUARY 1989



SRL LOGO



JEAN TINGUELY, 1961