

Im Sommer 2016 ankerte ein seltsames Bauwerk auf dem blauen Zürichsee. Bei der monumentalen Holzkonstruktion mit Tribüne, Sonnendeck, Bar, Pool und einem riesigen LED-Screen zur Vorführung von Filmen handelte es sich um das Wahrzeichen der *Manifesta 11*. Entworfen und aufgebaut worden war der 170 Tonnen schwere *Pavillon of Reflections* aus vielen hundert Kubikmetern Weinländer Fichtenholz von dreißig Architekturstudentinnen und -studenten der ETH Zürich, die noch während der Semesterferien unter der Leitung des Studios Tom Emerson gearbeitet hatten.¹ Den Kontakt zwischen dem als Kurator für die *Manifesta* verantwortlich zeichnenden Künstler Christian Jankowski und Emerson, der seit 2010 eine Professur an der ETH bekleidet, hatte der Kunsthistoriker Philip Ursprung hergestellt.²

Nicht ganz zufällig erinnerte das temporäre *Manifesta*-Monument an die utopischen Architekturen der russischen Konstruktivisten. Unter dem Titel *What People Do for Money: Some Joint Ventures* hatte sich die europäische Biennale für zeitgenössische Kunst dem verschrieben, was einst das revolutionäre Programm der Konstruktivisten gewesen war, nämlich Kunst als Arbeit zu verstehen, um sie gesellschaftlich wirksam werden zu lassen. Aber die Ähnlichkeiten blieben vage. Die Künstler der *Manifesta* traten nicht den Gang in die industrielle Produktion an. Stattdessen kooperierten sie für eine begrenzte Zeit mit Vertretern anderer Berufsgruppen, die sie aus einer von der *Manifesta*-Leitung zur Verfügung gestellten Liste von tausend in der Stadt Zürich ausgeübten Berufen ausgewählt hatten. Die Zusammenarbeit und die aus ihr entstandenen Auftragswerke bezeichnete die *Manifesta* als *joint ventures*, einem Begriff aus der Sprache des Handelsrechts, der einen verbreiteten Typus der Kooperation von Wirtschaftsunternehmen charakterisiert. Studentinnen und Studenten der Zürcher Hochschule der Künste waren im Rahmen «künstlerische[r] Auftragsforschung» und «innovative[r] Lehrformat[e]», wie es auf der *Manifesta*-Website hieß, damit betraut worden, die Entstehung dieser *joint ventures* filmisch zu dokumentieren.³ Die unter der künstlerischen Leitung Jankowskis produzierten und von Zürcher Schülerinnen und Schülern moderierten Filme zeigte die *Manifesta* anschließend während der Laufzeit der Ausstellung auf der sich im klaren Wasser des Zürichsees spiegelnden LED-Großbildleinwand des *Pavillon of Reflections*.

Anders als vergleichbare Projekte der 1960er und 1970er Jahre, die Schwierigkeiten oder Scheitern der von ihnen initiierten Kooperationen zwischen Künstlern, Wirtschaftsunternehmen, Wissenschafts- oder Verwaltungsinstitutionen explizit zum Gegenstand ihrer Auseinandersetzung gemacht hatten, bilanzierte Jankowski 2016 erfreut: «Insgesamt hat die Idee funktioniert. Meist lief es gut.»⁴ Heute legendäre Projekte wie das kürzlich wiederbelebte *Art and Technology Program* des Los Angeles County Museums oder die britische Artist Placement Group (APG) hatten der Kunst soziale und politische Bedeutung geben wollen, indem sie Künstler von ihrer auf den Markt ange-

wiesenen Existenz als Ausstellungskünstler befreien und eine Zeitlang in die Dienste von Industrie, Wirtschaft, Wissenschaft oder Regierung treten ließen. Die zeitgenössische Kritik hatte gelautet, statt Freiheit und der Möglichkeit zur kritischen Reflexion würden hier nur neue Abhängigkeiten geschaffen. Hitzige Debatten, wie sie noch in den 1960er und 1970er Jahren in den USA und Westeuropa über das Für und Wider solcher Kooperationen geführt worden waren, schienen der «als Antwort auf die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen in der Ära nach dem Kalten Krieg» gegründeten *Manifesta* und ihrem Kurator Jankowski dagegen eher fremd.⁵ Im Katalog der Ausstellung beschrieb der Sammler und Unternehmer Harald Falckenberg die Biennale, die sich selbst zu den heute «bedeutendsten Kunst-Veranstaltungen [...] der Welt» zählt, als «orientiert [...] daran, was Kunst ohne politische und ideologische Vorgaben an einem so facettenreichen Standort wie Zürich bewirken» könne.⁶ Jankowski, so Falckenberg weiter, verstehe sich als «Mediator», der «Freiräume und Situationen für interaktive Begegnungen der Kunst mit der Wirtschaft, der Wissenschaft, den Institutionen und auch der Künstler untereinander schaffen» wolle.⁷

Ob die Situationistische Internationale wohl einverstanden gewesen wäre? Und ob die Dadaisten mitgemacht hätten? Schließlich sorgte sich Falckenberg erklärtermaßen um das Cabaret Voltaire, diesen «Standort des organisierten Unsinn», der im Jubiläumsjahr der Dada-Gründung drohte, einer merkantilen Nutzung zum Opfer zu fallen.⁸ In der Zürcher Spiegelgasse 1, dort, wo die prinzipiell uneinverständenen Dadaisten vor hundert Sommern im Juni 1916 ein brüitistisches Krippenspiel aufgeführt hatten, eröffnete die *Manifesta* 2016 das *Zunftthaus Voltaire*. Als Zunftmeister der «gender-neutrale[n] Zunft der Künstler» amtierte ein Mann, der Künstler Manuel Scheiwiller.⁹ Als Zunfthalle diente der «radikal» im «glatte[n] corporate style» umgestaltete historische Veranstaltungssaal des Cabaret Voltaire, dem Neonlicht, abgehängte Decken und Lamellenvorhänge den Charme von Großraumbüros der 1970er und 1980er Jahre verliehen.¹⁰ Den traditionellen Erker der Zunfthäuser ersetzte ein fensterloser kristalliner Anbau aus Kunststoff, der, beinahe so blau wie das in den Gestaltungsrichtlinien der Stadt vorgeschriebene Züriblau, als Wappen der neuen Künstlerzunft fungierte und «die Wertschätzung von künstlerischen Perspektiven» symbolisieren sollte.¹¹ Zugang zur Zunft hatten, wie üblich, nur Mitglieder. Aber die an die Aufnahme geknüpften Bedingungen waren nicht Herkunft, Status oder Geschlecht, wie es das tradierte Reglement der einst die Stadt regierenden Zünfte vorsah, oder der bloße Erwerb eines *Manifesta*-Tickets. Einzige Bedingung war «die Bereitschaft zur Produktion und Partizipation», das hieß die Bereitschaft, in den Räumlichkeiten des Zunfthauses eine «Joint-Venture-Performance» aufzuführen.¹² In den Räumen der 27. Zürcher Zunft sollte es kein «passives Publikum» mehr geben.¹³ «Nur wer performt, erhält eine Mitgliedskarte», schrieb Jankowski.¹⁴

Entwarf die *Manifesta* das im Lauf der Moderne immer wieder verklärte Zunftsystem und die als «egalitäre Vereinigung von selbstständigen Unternehmern» in die Sozialgeschichte der Kunst eingegangene Zunft auf diese Weise noch einmal als positive Vision?¹⁵ Erzählte sie ein weiteres Mal die Geschichte von der simultanen Herausbildung des autonomen Künstlers und des bürgerlichen Wirtschaftssubjekts?¹⁶ Oder spiegelte sie mit dem *Zunftthaus Voltaire* und seinem kreativen Partizipationszwang tatsächlich die aktuellen Arbeitsbedingungen nicht nur von Künstlern? War das, was während der hundert Ausstellungstage 2016 in der Spiegelgasse erprobt wurde, also eine bittere Vision, so trostlos wie das Neonlicht, die Rigipsdecken und Lamellenvorhänge des neuen Zunfthauses?

Die *Manifesta 11* unterschied nicht zwischen Spiegelung und kritischer Reflexion, zwischen Ironie und Realsatire; nicht, wenn sie die im *Pavillon of Reflections* gezeigten Dokumentarfilme als «künstlerische Auftragsforschung» bezeichnete oder die von ihr initiierten Kooperationen als «joint ventures», und auch nicht im Zunfthaus in der Spiegelgasse.¹⁷ Demzufolge war es auch nicht das Konzept der Ausstellung, sondern die tatsächlich von der *Manifesta* etablierten Arbeitsverhältnisse, die in jener Stadt in die Kritik gerieten, die von ihren Bewohnern nicht nur liebevoll *Züri*, sondern auch *Zureich* genannt wird, was eigentlich zu *teuer für viele* meint. Bewerbern um eine halbe Stelle als Content Manager in der Presseabteilung der Biennale war bereits im Bewerbungsgespräch lakonisch beschieden worden, selbstverständlich erwarte man trotz fünfzig Prozent Entlohnung hundert- beziehungsweise hundertfünfzigprozentige Arbeitsleistung auch am Wochenende. Eine unter Pseudonym veröffentlichte Streitschrift legte offen, dass das zu einem großen Teil aus Künstlern rekrutierte Aufsichtspersonal der Kunsthalle während der Ausstellungszeit durch unbezahlte oder nur symbolisch entschädigte freiwillige Helfer ersetzt werden sollte.¹⁸ Und im Laufe des Sommers tauchten auf den von Gerd Arntz' revolutionärer Grafik inspirierten *Manifesta*-Plakaten Sticker auf, die die Biennale als *Exploita* schmähten und ihr den neuen Untertitel *What People Do For No Money* verliehen. Darauf reagierte die Leitung der *Manifesta* jedoch nicht – wie es eingedenk des vom Finanzkapitalismus bedrohten dadaistischen Erbes durchaus denkbar gewesen wäre – mit der satirischen Überspitzung der allgemein üblichen Ausbeutungs- und Selbstausbeutungspraxis. Statt die keineswegs der Kulturindustrie vorbehaltene Praxis mit beißendem Spott auszustellen und mit den Mitteln der Kunst zu diskreditieren, erklärte die *Manifesta* sich einverstanden. In einer Presseerklärung rechtfertigte sie sich mit der Floskel, «die Mitwirkenden seien für die Chance, Teil dieses außergewöhnlichen Projekts zu sein», bereit gewesen, «auf einen womöglich größeren Lohn anderswo zu verzichten».¹⁹

«Postkritisch» wie die *Manifesta* sind die hier versammelten Berichte nicht.²⁰ Auch einen gewissen politischen und ideologischen Furor haben sie nicht ablegen können. Was die in dieser Ausgabe der *kritischen berichte* versammelten Beiträge bei aller methodischen Unterschiedlichkeit teilen, ist, dass sie das Verhältnis von Kunst, Arbeit und Industrie bewusst aus der Perspektive des Jahres 2016 betrachten. Das kann bedeuten, wissenshistorisch zu verfahren und die unmittelbare Vergangenheit der 1970er und 1980er Jahre aufzusuchen, in denen dieses Verhältnis auch die *kritischen berichte* schon einmal intensiv beschäftigt hat. Oder es kann meinen, Begriffe gezielt anachronistisch einzusetzen, um historische Aspekte künstlerischer Werke sichtbar zu machen, die der bisherigen Forschung entgangen sind. Seinen eigenen historischen Index markiert dieses Heft deshalb mit dem altmodisch anmutenden *anno 2016* im Titel deutlicher als dies die übliche Datierung von Zeitschriften vermag.

Die hier versammelten Berichte werfen die alte Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis gesamtgesellschaftlich verrichteter und künstlerischer Arbeit neu auf. Eingedenk der Historizität von Begriffen und Methoden stellen sich auch aktuelle Probleme wie das der Konsequenzen einer Kunstgeschichte unter den Bedingungen der Computerindustrie komplizierter dar, als die Digital Humanities es sich gegenwärtig erhoffen. – Kein Thema des Hefts sind die Bedingungen, unter denen Geisteswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler an den Universitäten arbeiten, die sich in den letzten Jahren fundamental verändert haben.²¹ Weil dem aber so ist, erscheint dieses Heft nicht umsonst verspätet.

Anmerkungen

- 1 Boris Gusic, «Pavillon of Reflections oder Müßigang des Denkens», in: *Kunstforum International*, 2016, Bd. 241, S. 176.
- 2 Nina Keel, «Auf der Floßbaustelle: Eine Annäherung an den Pavillon of Reflections», 7.6.2016, <http://www.phil.uzh.ch/elearning/blog/exhibitions/2016/06/07/auf-der-flossbaustelle-eine-annaeherung-an-den-pavillon-of-reflections>, Zugriff am 8. Oktober 2016.
- 3 <http://m11.manifesta.org/de/kunst/pavillon-reflections>, Zugriff am 9. Oktober 2016.
- 4 Christian Jankowski, «Ansichten eines Clowns», in: *What People Do For Money*, hg. v. ders., Zürich 2016, Ausst.-Kat., Zürich, Manifesta – Die europäische Biennale für zeitgenössische Kunst, S. 27–34, hier S. 29.
- 5 <http://m11.manifesta.org/de/ueber-uns/geschichte-der-manifesta>, Zugriff am 9.10.2016.
- 6 <http://m11.manifesta.org/de/ueber-uns/geschichte-der-manifesta>, Zugriff am 9.10.2016; Harald Falckenberg, «Kunst im Kalkül», in: *What People Do For Money* 2016 (wie Anm. 4), S. 203–206, hier S. 204.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 <http://m11.manifesta.org/de/kunst/cabaret-der-kuenstler-zunft-haus-voltaire>, Zugriff am 8. Oktober 2016.
- 10 Jankowski 2016 (wie Anm. 4), S. 30.
- 11 Zum Zürichblau siehe Kanton Zürich, *Corporate Design Manual*, Juni 2014, http://www.integration.zh.ch/internet/justiz_inneres/integration/de/projekte/logo/_jcr_content/contentPar/downloadlist_2/downloaditems/38_1298471125247.spooler.download.1403182374837.pdf/zh_cd_manual_2014.pdf, Zugriff am 8. Oktober 2016, S. 41; zur Symbolik des Erkers siehe <http://m11.manifesta.org/de/kunst/cabaret-der-kuenstler-zunft-haus-voltaire>, Zugriff am 8. Oktober 2016.
- 12 <http://m11.manifesta.org/de/kunst/cabaret-der-kuenstler-zunft-haus-voltaire>, Zugriff am 8. Oktober 2016.
- 13 Jankowski 2016 (wie Anm. 4), S. 30.
- 14 Ebd.
- 15 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S. 262.
- 16 Siehe dazu Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 9–14.
- 17 <http://m11.manifesta.org/de/kunst/pavillon-reflections>, Zugriff am 9. Oktober 2016.
- 18 Regina Pfister, «What People Do for Money/What We Do for Money/What We Do for No Money/What We Do/How We Work», in: *Brand-New-Life. Magazin für Kunstkritik*, 23.5.2016, <http://brand-new-life.org/b-n-l-de/what-people-do-for-money/>, Zugriff am 10. Oktober 2016; siehe dazu auch Simon Jakoby, Severin Miszkiewicz u. Jonas Staehelin, «Kunst statt Lohn. Geht der Manifesta das Geld aus?», in: *Tsüri*, 8.7.2016, <http://tsri.ch/zh/kunst-statt-lohn-geht-der-manifesta-das-geld-aus/>, Zugriff am 10. Oktober 2016.
- 19 Ebd.; siehe dazu auch Brigitta Bernet, «Der kreative Imperativ. Arbeiten – immer schöner und immer prekärer», in: *Geschichte der Gegenwart. Beiträge zur öffentlichen Debatte*, 10. Juli 2016, <http://geschichtedergegenwart.ch/der-kreative-imperativ-arbeiten-immer-schoener-und-immer-prekaerer/>, Zugriff am 10. Oktober 2016.
- 20 Zum mittlerweile geläufigen Begriff des Postkritischen siehe Hal Foster, «Post-Critical», in: *October*, 2012, Heft 139, S. 3–8.
- 21 Siehe *Grundlagenforschung für eine linke Praxis in den Geisteswissenschaften*, 2016, Heft 2 *Architekturen unserer Arbeit*.