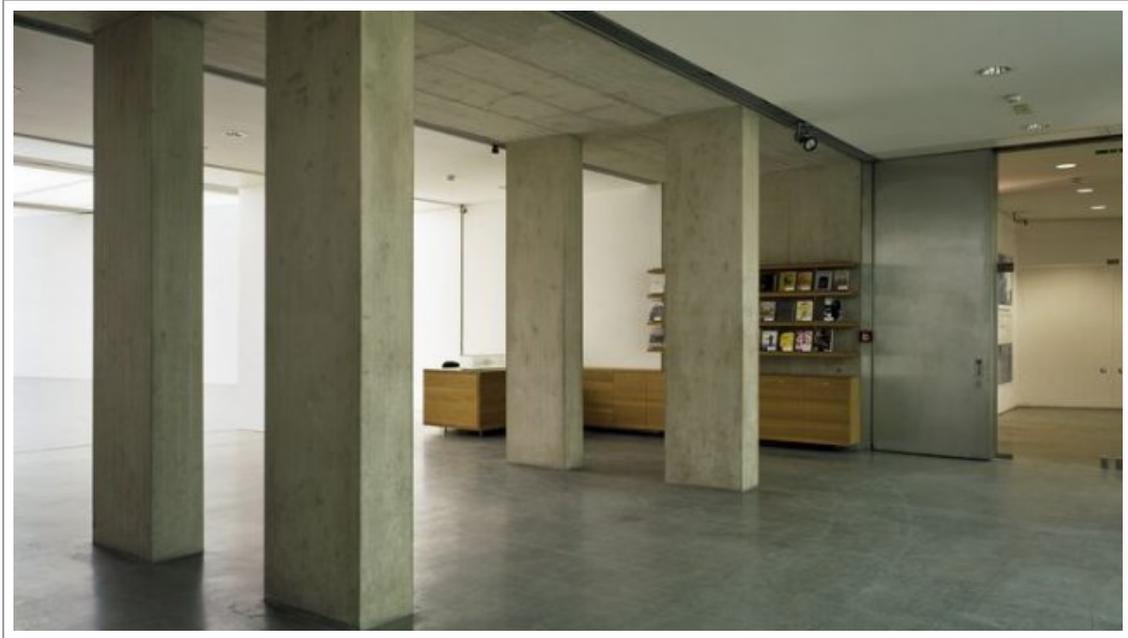




Zur Schließung der Generali Foundation

Sabeth Buchmann

Ich bin der Auffassung, dass der sog. "Coup"[1] der Generali Foundation aufgrund ihres spezifischen Sammlungsschwerpunktes – konzeptuelle und institutionskritische Arbeiten, die nicht zuletzt die Vereinnahmungen der Kunst durch korporative Interessen reflektieren –sicherlich einen Sonderfall des Verhältnisses von Privatvereinen zu öffentlichen Sammlungen bildet. Insofern sich viele der in der Sammlung vertretenen Arbeiten der klassischen Werklogik verweigern, stellt sich die Frage, was es für ihre ästhetisch-politische Konzeption heißt, wenn sie genau nach den Mechanismen, die sie kritisieren, in Gestalt einer befristeten Leihgabe an ein Museum wertschöpfend für den Konzern wirken. Diese Frage möchte ich auch in den Worten des Museologen Gottfried Fliedl stellen, der in seinem Blog konstatiert, dass es sich bei der Generali Foundation "um eine Sammlung handelt, die sich kritisch mit Politik, (Kunst)Markt, Ökonomie auseinandergesetzt hat und in der mit Hans Haacke die direkte Institutionenkritik am Museum und an seinen ökonomischen und machttechnischen Rahmenbedingungen einen prominenten Platz hatte – eine Kritik an genau jenen Machtverhältnissen und -techniken, wie sie sich im gegenständlichen Fall zeigt."[2]



Generali Foundation, Foyer © Generali Foundation,
Foto © Margherita Spiluttini,
online unter: <http://foundation.generali.at/generali-foundation/geschichte-und-architektur.html>
(letzter Zugriff: 16.09.2014)

Ich möchte diese Frage in jene von der Generali Foundation von Anbeginn bis heute verfolgte Programmatik stellen: Eine Programmatik, die sich der kritischen Analyse der Funktionsmechanismen von Kunst und Institutionen innerhalb der zunehmend von kapitalistischen Verwertungsinteressen beherrschten Gesellschaftsordnung verschrieben hat. Gerade aufgrund der Tatsache, dass diese Programmatik von einer Sammlungspolitik in Anspruch genommen wurde und wird, die, wie immer klar war, nicht zuletzt der Imagepflege eines Konzerns dient, stellte diese Bedingung eine besondere Herausforderung für KünstlerInnen, AutorInnen und die Öffentlichkeit dar: Die Fragestellung, die sich an vielen der in der Generali Foundation vertretenen Arbeiten festmachen lässt, gilt neben ihrer künstlerischen Positionierung immer auch dem demokratiepolitischen Potenzial institutioneller Orte und Strukturen. Insofern die beiden LeiterInnen und die jeweiligen Teams der Generali

Foundation diese Fragestellung stets zu einer ihrer Prioritäten erklärt haben, ist es ihnen in der Tat gelungen, im Zusammenspiel mit anderen lokalen und internationalen Institutionen und AkteurInnen einen Ort zu schaffen, an dem es stets möglich war, ästhetische und gesellschaftliche Aspekte zusammenzudenken. Es ist also nachgerade als eine Besonderheit anzuerkennen, dass entsprechende Praktiken und Diskurse von einem privaten Kunstverein, sicherlich auch unter dem Druck seiner Legitimation, auf grundlegende Weise mitbefördert wurden. Dies war und ist für mich, aus der Warte der Kunstkritik, auch insofern von Bedeutung, als Fragen der Demokratie und der Partizipation stets soziale und institutionelle Ein- und Ausschlussbedingungen mitbetreffen, die sich schließlich auch in der Kunstgeschichtsschreibung manifestieren. So gehört die Generali Foundation zu jenen Institutionen, die die Sichtbarmachung marginalisierter Positionen zu ihrer Aufgabe erklärt haben: Ein Anspruch, der dazu führte, dass der Sammlung ein besonders hoher symbolischer Wert zugeschrieben wird. Kurzum hat sich hier zunächst unter Federführung Sabine Breitwiesers und später unter der Sabine Folies eine institutions- und gesellschaftsreflexive Sammlungs- und Ausstellungsagenda etabliert, die nichts Geringeres als einen hegemoniekritischen Kanon darstellt.



Heimo Zobernig, *Ohne Titel*, 1994 © Generali Foundation,
© Bildrecht, Foto: Margherita Spiluttini,
online unter: <http://foundation.generali.at/generali-foundation/mission-statement.html>
(letzter Zugriff: 16.09.2014).

Dabei stellt sich die Generali Foundation gerade aufgrund ihres offenen Bekenntnisses zu ihren ökonomischen und symbolischen Interessen als ein paradigmatischer Austragungsort der zwischen Privatwirtschaft und Zivilgesellschaft bestehenden Spannungen und Konflikte dar und genau dies wird von einer Reihe der in der Sammlung vertretenen KünstlerInnen auf komplexe Weise reflektiert. Wenn diese dabei in der Tradition der Institutionsanalyse die archimedische Position der Kritik gegen die Ambivalenz der kritischen Komplizenschaft eingetauscht haben, dann auch, weil der auf diese Weise sichtbar werdende Double Bind weitaus treffendere Aussagen über unseren gesellschaftlichen Zustand bereithält als Werke, die auf wohlfeiler Autonomie bestehen. Ich erwähne hier nur beispielhaft Heimo Zobernigs Arbeit *Ohne Titel* aus dem Jahr 1994: Ein Baunetz mit dem Logo der Generali Foundation, das an der Fassade des zum damaligen Zeitpunkt im Umbau von einer ehemaligen Hutfabrik zum Ausstellungs- und Büroraum der Generali Foundation befindlichen Gebäudes in der Wiedner Hauptstraße befestigt war. In *Ohne Titel* manifestiert sich auf eindeutig zweideutige Weise eine zwischen Autonomie und Dienstleistung oszillierende künstlerische Praxis, die ihre widersprüchlichen Rolle für die Herausbildung einer avancierten Corporate Identity gleichsam ausstellt: Denn bedenkt man, dass hiermit jene inzwischen als neoliberal geltenden Organisations- und Managementfunktionen gemeint sind, die auf die Bereitschaft zur kreativen Selbstorganisation zielen, so kann deutlich werden, dass Autonomiegesten gerade keine Antwort auf einen fortgeschrittenen Korporatismus darstellen können. Denn das Vorbild des Korporatismus sind, wie wir aus der neueren Soziologie wissen, ironischerweise politisch engagierte KünstlerInnen, zu deren Geschäft es gehört, für möglichst wenig Geld arbeits-, zeit- und kommunikationsintensive Projekte auf die

Beine zu stellen: Projekte mit dem mehr oder weniger idealistischen Anspruch auf gesellschaftliche Wirksamkeit – sei es im Bereich der sog. 'common goods', d. h. des Wissens und der Bildung, sei es im Bereich der Medien und des Aktivismus. Sie sind, ob sie wollen oder nicht, Komplizen einer neoliberalen Logik, die darauf zielt, die Kosten für die Reproduktion von Arbeitskraft auf Individuen und gesellschaftliche Gruppen abzuwälzen. In dieser Hinsicht inszeniert sich das lakonische Logo Zobernigs bewusster Maßen als ein sichtbares trojanisches Pferd – auch, weil es sich der Gleichsetzung von Werk- und Wertlogik gerade durch die Betonung künstlerischer Dienstleistung an einer Konzernsammlung entzog: Das scheinbare Verweigern eines ästhetisch legitimierten Mehrwerts ist ein 'klassisches' Charakteristikum institutionskritischer Arbeiten, die sich dem bruch- und reibungslosen Aufgehen im Wertesystem des Kunstmarktes genauso wie dem oftmals politisch-idealistischen Selbstbild vorgeblich non-kommerzieller Institutionen entziehen.



Heimo Zobernig,

online unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Heimo_Zobernig

(letzter Zugriff: 16.09.2014)

Für unsere Fragestellung nach den möglichen Wertschöpfungsmechanismen, auf die der Konzern dank des künftigen musealen Standortes seiner Sammlung spekulieren darf, spielt dies keine unerhebliche Rolle. So sind es gerade jene Praktiken, die die Komplexität ökonomischer Verwertung reflektieren und daher hergebrachte Werk- und Autonomiebegriffe in Frage stellen, die in dieser Hinsicht von besonderem Interesse sind. Bedenkt man, dass Zobernig 2011, also 17 Jahre später im Rahmen der von Sabine Folie und Ilse Lafer kuratierten Ausstellung 'UnExhibit' das Baunetz qua Verdopplung der freistehenden Sichtbetonwand des Ausstellungsraums durch eine Holz-Stoff-Konstruktion wieder aufgreifen sollte, so stellt *Ohne Titel* ein anschauliches Beispiel für die Effekte der Relativierung künstlerischer Autonomie in korporativen Zusammenhängen dar. Kann man einerseits sagen, dass das Wandstück einmal mehr das architektonisch manifestierte Selbstbild eines privatwirtschaftlichen Kunstvereins nun aus seiner Binnenperspektive buchstäblich verdoppelt, ist es auf der anderen Seite der Gestus der Transparenz, der hier im Sinne einer programmatisch selbstreflexiven Institution zurückgespiegelt wird: Hierzu zählt bekanntlich allererst der Nachweis der Fähigkeit zur Kritikproduktion, und zwar gerade in Bezug auf das eigene Feld. Genau dieser für die 'institutionskritische Kunst' charakteristische Zwiespalt ist es, den Zobernigs Wandverdopplung markiert. In diesem Licht betrachtet könnte man die Fragilität, mit der hier das institutionelle Selbstbild dupliziert wird (qua Holz und Stoff) nicht nur als ein inzwischen kanonisches Unterlaufen normativer *production values* deuten, sondern auch als Kommentar auf den instabilen und prekären Zustand von Institutionen wie der Generali Foundation. Bedenkt man, dass sie – einer generellen Tendenz entsprechend – trotz zwischenzeitlicher Budgetkürzungen sowie des zwischenzeitlich angedachten und wieder ad acta gelegten Versuchs der Fusionierung mit der Bawag-Foundation

weiterhin ein aktiver Ort der Auseinandersetzung mit den sich wandelnden Bedingungen der Kunst- und Ausstellungsproduktion war (UnExhibit ist nur ein aktuelles Beispiel hierfür), so könnte man in der Wandverdopplung auch eine Reflexion auf eine privatwirtschaftliche Kunstinstitution erkennen, die genau das produziert, was idealiter Gegenstand ihrer Kritik sein sollte: Fortwährende Verknappung der Ressourcen auf Kosten der MitarbeiterInnen und der Kunst; eine Politik, die schließlich auch auf Kosten der Öffentlichkeit geht: Sie spielt, wie wir beim sog. Coup der Generali Foundation gesehen haben, in den wirklich entscheidenden Momenten keine Rolle. Um noch einmal mit dem hier beispielhaft angeführten Beispiel zu argumentieren: Konnte man Zobernigs Intervention vor nunmehr 20 Jahren als eine Metapher für die zunehmende Vernetzung von künstlerischen und unternehmerischen Interessen deuten, markiert ihre Umgestaltung zu einem mobilen Wandstück die Verletzbarkeit jener Barriere, die zwischen relativierter künstlerischer Autonomie und unternehmerischer Freiheit vermittelt. Könnte Ohne Titel also einerseits als Kommentar auf den abnehmenden Abstand zwischen künstlerischen und institutionellen Interessen im Namen von Kollaboration und Netwerkbildung gelesen werden, erscheint genau dies andererseits als Ausdruck eines befriedeten – oder besser gesagt: eines falsch befriedeten Konfliktverhältnisses. Es steht zu befürchten, dass das für die Generali Foundation und das Museum der Moderne, Salzburg, vorgesehene Modell der public-private-partnership die von Künstlern wie Zobernig stets markierte Spannung zwischen Nähe- und Konfliktverhältnis von Kunst, Öffentlichkeit, Institution bzw. Unternehmen neutralisiert und sie damit um ihre künstlerisch-politische Schärfe bringt – und zwar aufgrund der von Gottfried Fliedl herausgestellten doppelten Dynamik: So betreibe die Foundation eine (befristete) Verstaatlichung und das Land eine Form der Privatisierung, indem es den größeren Anteil der nötigen Kosten übernimmt, den Markennamen und damit auch Marketing für den Konzern.

Die Weise, in der Zobernigs Arbeit einen buchstäblich geteilten, gleichwohl umstrittenen Raum gemeinsamer Angelegenheiten geschaffen hat, lässt uns also erneut über die für unser Verständnis moderner Kunst

konstitutiven 'feinen Unterschiede' zwischen künstlerischen, institutionell-korporativen und öffentlichen Interessen nachdenken. Sollten die sicherlich allen hinlänglich bewussten Wertschöpfungsinteressen eines Konzerns hierbei einseitiges Oberwasser gewinnen, wird sie auf Dauer der Kunst und damit auch der Öffentlichkeit das Wasser abdrehen. Eine allzu bekannte Legitimation des korporativen Interesses an einer reibungslosen Akkumulation von Kapital ist die 'Rettung eines Unternehmens'. Das bedeutet in der Regel Gesundheitschumpfung und/oder Outsourcing – im Fall der Generali Foundation bedeutet es, dass ein für das institutionelle und öffentliche Gefüge einer Stadt wie Wien bedeutsamer Ort zerstört wird. Wenn wir also nicht einmal mehr nachfragen, ob die getroffene Entscheidung tatsächlich die beste aller bezeichnenderweise ungeprüften Optionen ist, würde dies auf jene Totalisierung korporativer Interessen hinauslaufen, die nicht nur von Zobernig, sondern von einem Großteil der mit der Generali Foundation assoziierten KünstlerInnen, AutorInnen und Öffentlichkeiten bislang zurückgewiesen wurde.

[1] Anne Katrin Fessler und Stefanie Rupp hatten in ihrem Artikel "Kunstsammlung verlässt Wien" vom 17. Jänner 2014 im *Standard* von einem "Deal" gesprochen, "den man durchaus als Coup bezeichnen darf." Online unter: <http://derstandard.at/1389857442423/Kunstsammlung-verlaesst-Wien> (letzter Zugriff: 16.09.2014).

[2] Vgl. online unter: <http://museologien.blogspot.co.at/2014/01/ein-coup-ein-zweiter-kommentar-das.html> (letzter Zugriff: 16.09.2014).