

Generali Foundation



Präsentationsansicht der zweitägigen Veranstaltung zur Inauguration des neuen Hauses der Generali Foundation in der Wiedner Hauptstraße 15, 1995. In den Vitrinen: Fotografien von Werner Kalligofsky vom Abbruch der alten Hutfabrik Habig und der darauf folgenden Errichtung der neuen Räume sowie Kunstzeitschriften mit u. a. von Fareed Amaly/Florian Pumhösl und Heimo Zobernig gestalteten Anzeigen, die zur Eröffnung geschaltet wurden.

Welche Aufgaben kann Kunstsporing übernehmen? Welchen Mechanismen unterliegt eine Kunstinstitution, die ausschließlich von einem Versicherungskonzern finanziert wird? Während die Generali Gruppe Österreich vorher überwiegend externe Kulturprojekte finanzierte, entschied sich das Unternehmen 1988 für die Gründung der Generali Foundation als firmeneigenen Kunstverein, der 1995 mit dem Museumsbau der Architekten Jabornegg & Pálffy in Wien seine eigenen Ausstellungsräume erhielt. Das Engagement des Konzerns, zunächst als Sammlung österreichischer Skulptur geplant, war eine Intensivierung und Professionalisierung der Investitionen im Bereich des Kultursponsorings. Unter der Leitung der ersten Direktorin Sabine Breitwieser entwickelte sich die Generali Foundation zu einer bedeutenden Kunstinstitution mit einer internationalen Sammlung, in deren Zentrum künstlerische Positionen stehen, die gesellschaftsrelevante Themen verhandeln. 2007 hat der Vorstand der Generali Gruppe Österreich beschlossen, die personellen, räumlichen und strukturellen Ressourcen der Generali Foundation fortan mit der BAWAG Foundation unter dem Namen FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH zu teilen und damit auf die Identität eines eigenen Ausstellungsraums zu verzichten. Sabine Breitwieser beendete daraufhin nach 19 Jahren ihre Tätigkeit für die Generali Foundation. Auf Grundlage von Andrea Frasers Institutionsanalyse durch ihre Arbeit **Ein Projekt in zwei Phasen** (1994/95) untersucht das Kapitel Themen wie Sammlungspolitik und Interessenkonflikte eines konzern-eigenen Museums: Sabine Breitwieser wie auch die Architekten und die Generali Foundation-GastkuratorInnen Antje Ehmman/Harun Farocki sprechen über die Produktion von Sichtbarkeit durch unternehmerische Sammlungs- und Präsentationsstrategien.

Generali Foundation



Presentation view of a two-day event for the inauguration of the new exhibition building of Generali Foundation on Wiedner Hauptstraße 15, 1995. In the showcases: photographs by Werner Kaligofsky showing the demolition of the old hut factory Habig and the subsequent conversion into the new spaces as well as art magazines with adds—designed by Fareed Amaly/Florian Pumhösl, Heimo Zobernig—to announce the opening.

What tasks can art sponsoring assume? Which mechanisms are an art institution subject to if it is financed entirely by an insurance company? Whereas the Austrian division of Generali previously financed primarily external cultural projects, the company decided in 1988 to found the Generali Foundation as the company's own art society, which got its own exhibition space in 1995, in the form of a museum designed by the Viennese architects Jabornegg & Pálffy. This commitment on the part of the company, which was initially planned as a collection of Austrian sculpture, was intended to intensify and professionalize its investments in the areas of cultural sponsoring. Under the leadership of its first director and curator, Sabine Breitwieser, the Generali Foundation evolved into an important international corporate collection, focusing on artistic positions treating socially relevant themes. In 2007 the board of directors of the Generali Group, Austria decided to share the personnel, spatial, and structural resources of the Generali Foundation with the BAWAG Foundation under the common name FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH and thus to sacrifice its identity as the company's own exhibition space; in response, Sabine Breitwieser ceased her activities for the Generali Foundation after nineteen years. On the basis of an analysis of the institution in **Project in Two Phases** (1994/95) by Andrea Fraser, this chapter explores themes such as collecting policies and conflicts of interest in the case of a company museum: Sabine Breitwieser, the architects of the Generali Foundation, and the Generali Foundation guest curators Antje Ehmann/Harun Farocki talk about the production of visibility by means of the company's strategies for collecting and exhibition.

Legitimität

DISPLAYER Sponsoring, Mäzenatentum und das Ausstellen selbst bestimmen im Privaten wie auch im Öffentlichen ein Tauschverhältnis, bei dem mindestens eine Seite öffentliches Prestige gewinnt und Legitimität erzeugt wird. Wie sind aus Ihrer künstlerischen und kuratorischen Sicht die Strategien der Instrumentalisierung durch eine Corporate Collection mit der Unabhängigkeit von Kunst vereinbar?

EHMANN/FAROCKI Gute Filme und gute Kunst sind außerhalb der Film- und Kunstindustrie entstanden, aber auch unter den schlimmsten kommerziellen und institutionellen Zwangsverhältnissen. Die Zusammenarbeit mit der Generali Foundation begann im Jahr 2000, als Roger Buergele und Ruth Noack Harun Farocki zu der von ihnen in der Generali Foundation kuratierten Ausstellung Dinge, die wir nicht verstehen einladen und Sabine Breitwieser zur Produktion beitrug.

Als wir die Sammlung des Hauses kennenlernten und mit den MitarbeiterInnen im Austausch standen, zeigte sich uns, dass die Generali Foundation ein Ort geistiger Unabhängigkeit ist, an dem eine künstlerisch-politische Radikalität von großer Stringenz waltet.

Auf diesen Eindruck haben wir uns verlassen und haben keine weiteren institutionskritischen Untersuchungen angestellt, wie z. B. Andrea Fraser. Wir sind auch gar nicht sicher, ob eine Versicherung tatsächlich Prestige und Legitimität dadurch gewinnen kann, dass sie Kunst ausstellt und sammelt bzw. ob sie auf eine solche Legitimität denn überhaupt angewiesen wäre. Wir haben bei dieser privat finanzierten Institution paradoxerweise eine größere künstlerische Freiheit verspürt als bei so mancher staatlichen oder halbstaatlichen Kulturbürokratie.

Die Zusammenlegung der Generali Foundation mit der BAWAG Foundation zeugt von eben jener Willkür, die private Sammlungen sowohl riskant als auch beweglich macht. Entscheidungen werden – im Positiven wie im

Negativen – schnell getroffen. Welche Mittel stehen zur Verfügung, um mit diesen Bedingungen kritisch umzugehen?

Die Zusammenlegung, die ja eine Reduzierung des Engagements seitens des Versicherungskonzerns bedeutet, zeigt vielleicht an, dass die Kunst hauptsächlich gefördert wurde, weil dies einem bestimmten Direktor gefiel. Vielleicht hat ja dieser Direktor von Prestige- und Legitimitätsgewinnen gesprochen und vielleicht auch daran geglaubt. Wahrscheinlich wird die Versicherung aber auch jetzt, nach der Zusammenlegung mit der BAWAG, nicht deshalb weniger Policen verkaufen.

Kritik an all dem? Wodurch? Als KünstlerInnen und KuratorInnen haben wir es ausschließlich mit ästhetischen Praktiken zu tun. Die versetzen keine Berge, auch wenn sie politische Inhalte haben. Allerdings kann man auf staatliche wie auch private Institutionen einwirken, wenn man eine Öffentlichkeit mobilisiert. Dabei ist aber zu fragen, ob man eine Kunst machen muss, die mehrheitsfähig ist.

Unter welchen institutionellen Bedingungen besitzt eine Institutionskritik Relevanz, die durch die Institution selbst beauftragt wird?

Wenn die Bedingung gegeben ist, dass das Kapital so neugierig und selbstkritisch ist oder geistig so unabhängig, wie es das von sich behauptet, dann kann die Kritik relevant sein. VW hat ja auch eine Studie über die Nazi-Vergangenheit der Firma in Auftrag gegeben. Ebenso die Deutsche Bank – wenn auch etwas spät.

Ein Manager der Generali AG über die Foundation: 'Die Foundation ist nicht Selbstzweck, sie hat eine Funktion.'

Welche Rolle kann bzw. muss der Künstler bzw. die Künstlerin in diesem Spannungsverhältnis einnehmen?

Wir glauben, dieser Manager hat dieses Geschäftsfeld nicht verstanden. Die Versicherung sollte eigentlich wissen, dass so eine Funktion nicht zu bestimmen ist – nicht mal im Kleingedruckten.

Politik der Sichtbarkeit

Innerhalb einer Ausstellung existiert durch die spezifische

Optik des Kurators bzw. der Kuratorin eine Politik der Sichtbarkeit, vergleichbar mit dem Blick des Auges durch die Kamera: Was wird gezeigt, was nicht? Wie wird es gezeigt? Wer zeigt? Welche Parameter einer kritischen Bildbefragung können auf institutionelle Präsentationspraxis angewendet werden?

Die Antwort ist einfach für uns, da die von uns kuratierte Ausstellung Kino wie noch nie in der Generali Foundation (2006) und in der Akademie der Künste, Berlin (2007) genau davon handelte. Filme, die ins Kino gehören, zeigen wir nicht in einem Ausstellungsraum. Bei der Auswahl der KünstlerInnen folgen wir keiner anderen Politik als dem Zweck der Ausstellung. Es geht uns nur um die Sache, nicht um Namen. Wer zeigt? Wir natürlich. Wir schaffen einen Zugang und sagen nicht, es gäbe keinen anderen. Wir zeigen ausschließlich Arbeiten, die mehr als nur symptomatisch interessant sind oder eine 'Position' abdecken. AusstellungsmacherInnen sind auch fiktive AutorInnen. Mal halten sie den Mund, mal erzeugen sie einen Doppel- oder Nebensinn. Sie kommentieren auch mit nicht-sprachlichen Mitteln. Sie schaffen eine Bibliotheksecke, schreiben auch eine Wandzeitung, Schilder und stellen einen Katalog her. Diese gesamte Praxis ist selbstreflexiv.

Was waren Ihre Display-Strategien?

Barocker Minimalismus. Sah aus wie typisch Generali und war es doch nicht. Vielleicht beredter.

Angenommen, man folgt der Logik einer kulturellen Kapitalproduktion: Was wird bei einer Ausstellung im Raum produziert oder anders gefragt: Was produziert der Ausstellungsraum?

Es werden AutorInnen produziert, Marktwerte, Gegenmarktwerte, Schwarzmarktwerte. Intelligenz und Schönheit. Wir wollen, dass der Gebrauchswert höher ist als der Tauschwert.

Statik – Dynamik

Die physische Architektur der Generali demonstriert ein spezifisches Verständnis der Foundation als Kunstinstitution. Umso mehr als Architekten – Jabornegg & Pálffy –

für die Konzeption der Ausstellungsräume beauftragt wurden und somit auch hier eine Autorschaft eingefordert wurde. Wie haben Sie die Generali Foundation als architektonische Manifestation der Foundation wahrgenommen?

Gerade weil die Ausstellungshallen in der Generali Foundation so extreme Vorgaben sind, ist es uns fast leichter gefallen, damit umzugehen als z. B. mit den klassischen Ausstellungsräumen in der alten Akademie der Künste in Berlin. Außerdem hat uns die Erfahrung von Sabine Breitwieser und dem gesamten Ausstellungsteam sehr geholfen, die Möglichkeiten der Räume optimal zu nutzen und nicht gegen sie zu arbeiten. Wir mögen die Hallen der Generali Foundation ausgesprochen, sind aber froh, dass wir dafür nicht verantwortlich sind.

Die Präsentation von Film setzt unterschiedliche Zeitformate voraus: einmal die situative 'Performance' der Betrachtung, die an Zeit gebunden ist und andererseits die Ausstellung als statisches Gebilde. Welche Rolle spielen diese verschiedenen Zeitlichkeiten in der von Ihnen kuratierten Ausstellung **Kino wie noch nie?**

Unsere Ausstellung war beides: die Video-Arbeiten hatten mehr oder weniger Loop-Struktur, man konnte sie auf einen Blick erfassen. Es war uns aber auch wichtig, dass die Arbeiten nicht zu lang waren. Natürlich sollten manche Arbeiten auch gänzlich angeschaut werden können, so wie man in einer Gemäldeausstellung ja auch auf ein einzelnes Bild lange konzentriert schaut. Außerdem gab es viele synoptische Darbietungen. Es gab Hörstationen, zu denen man sich begeben musste, Zitate am Boden, die den Körper führten und Interpretationsanregungen gaben. Gerade mit diesen Mitteln wollten wir die BesucherInnen verleiten, den Ort und die Exponate aus den verschiedensten Blickwinkeln wahrzunehmen und aufeinander zu beziehen. Wir wollten eine Raumerfahrung bei Bewegung und Stillstand anbieten.

E-Mail-Interview, Februar 2008.

Architektur für Kunst

DISPLAYER Sie realisierten u. a. die Ausstellungsarchitektur für die **documenta X** – das Format der Großausstellung folgt anderen Voraussetzungen und Kontinuitäten wie die von Ihnen umgebaute Generali Foundation. Welche Rolle hat Ihrer Meinung nach die spezifische Ausstellungsarchitektur, welche die Architektur eines Ausstellungshauses als solches? Wie verhält sich Ausstellungsarchitektur zur Kunst?

JABORNEGG & PÁLFFY Temporäre Ausstellungsmöblierungen richten sich meist nach kuratorischen Anforderungen. Das Architekturkonzept eines Ausstellungshauses sollte dieser Notwendigkeit entsprechend Raum verschaffen. Unsere Vorstellung von der Architektur eines Ausstellungshauses lässt sich durchaus auch an der aktuellen Museumslandschaft thematisieren: Betrachten wir die Museumslandschaft der letzten Jahre, so besteht sie aus einer Anzahl von Beiträgen, die Architektur entweder als spezifisches Kunstwerk sehen, als auratisches, bedeutungsvolles Objekt, das immer die Geschichte des Ortes vermitteln möchte, aber gleichzeitig seine eigene noch dazu erzählt. Oder aber das Nützliche wird zu solcher Perfektion getrieben, bis es jede spezifische, künstlerische Aussage überstrahlt und der zweckgebundene Hintergrund unausweichlich zum Vordergrund wird.

Beide Positionen machen deutlich, dass eine Innovation mit den Mitteln der Architektur eine beschränkte ist, ein Vokabular der Architektur, wie jedes Vokabular schnell abgenützt und außerdem insgesamt auch nicht besonders umfangreich. Architektur ist jedoch nicht auf ständige Innovation ihrer eigenen Mittel angewiesen, denn es gibt immer auch eine Innovation der Aspekte, die ihren Ursprung im Spektrum aller alltäglichen Wahrnehmungen haben, mit der Absicht, der immer entstehenden Normierung und Automation von Abläufen zu entkommen – was natürlich selbst wiederum automatenhaft und an einem Punkt uninteressant ist. Dabei haben wir beobachtet, wie sich zeitgenössische

neue Kunst zunehmend in historischen Räumen etabliert. Dieser Anachronismus macht nicht nur neugierig, sondern ist auch sehr aufschlussreich. Mit der Frage nach den Ursachen dieser Entwicklung wurde nicht nur Institutionskritik thematisiert, sondern auch der Wunsch nach anonymen, als neutral projizierten Räumen, wo die Inhalte und nicht die Hülle von zentraler Bedeutung sein sollen. Die Rechtfertigung dieser Ausstellungspraxis ist von der Absicht nach einer unmittelbaren emotionalen Wirkung bestimmt, in der Raum nebensächlich, das Verhältnis zwischen Objekt und Besucher und damit Wahrnehmung zu einem wesentlichen Aspekt wird.

Letztendlich endet die Diskussion also immer in einer Dichotomie zwischen architektonischer Objektivität und der Projektion des neutralen Raumes, in der Kunst als etwas Autonomes, für sich Stehendes, von der Architektur Losgelöstes stehen soll. Hier wollen wir uns nicht für die eine oder die andere Seite entscheiden, sondern Gegensatz als Gegensatz behalten und in unsere Planung einarbeiten.

Weder Kunst noch Architektur können in einer 'entweder oder'-Situation existieren und weitergebracht werden. Erst so kann Neutralität in einem positiven Sinn verstanden werden – nicht so, dass sich die Dinge gegenseitig auflösen, sondern dass sie sich gegenseitig Raum verschaffen.

Möglich ist dies nur, wenn für die Wahrnehmung die größtmögliche Distanz zwischen Inhalt und Hülle hergestellt werden kann. Wird dies zum wesentlichen Planungsinhalt, so begegnet man unweigerlich zwei elementaren Formen der Wahrnehmung: Architektur als Objekt oder als Raum.

In unseren Planungen von Ausstellungsbauten konzentrieren wir uns primär auf die Betrachtung der Architektur als ein von Flächen begrenzter Raum, in dem ebenfalls flächige Elemente räumlich wirksam werden. Dies erleichtert abstrakte Wahrnehmung und überlässt die objektbezogene Wahrnehmung der Kunst, womit der Wunsch nach Distanz etabliert wäre und die unmittelbare Wahrnehmung für die Besucher wesentlicher Teil der Ausstellungsarchitektur wird. Unsere Arbeiten thematisieren wir mit einer möglichst

geringen Anzahl von Mitteln, ohne dass diese eine illusionistische Neutralität vermitteln sollen. Einfache Maßnahmen begründen sich nicht nur in der Ökonomie, sondern in der Absicht, die wesentliche Bedeutung des Eingriffes hervorzuheben, unabhängig vom Maßstab der Handlung.

Ausstellungspraxis

Ihre Ausstellungsarchitektur für die Generali Foundation bietet nur wenige Positionen für lichtgeschützte Videoprojektionen. Deshalb ist das Ausstellungsteam des Hauses dazu übergegangen, Einbauten für Videoprojektionsräume selbst zu realisieren. Sollte eine Architektur nicht solche Veränderungen von vornherein mit einplanen?

Mit dem Angebot, in den Ausstellungshallen der Generali Foundation sämtliche Oberlichter temporär verdunkeln zu können, wurden auch jene Voraussetzungen geschaffen, die es ermöglichen, alle Räume mit Projektionen zu bespielen.

Dieses Angebot wurde in den letzten Jahren umfangreich in den unterschiedlichsten Formaten angenommen, was auch ausführlich in den Ausstellungskatalogen dokumentiert ist. In diesem Zusammenhang wurde von den KünstlerInnen und KuratorInnen wiederholt betont, wie überraschend vielschichtig die Räume bespielt werden können im Gegensatz zum ersten Eindruck von einer räumlich sehr determinierenden Architektur.

Die Ausstellungshalle steht auf der Fläche einer alten Shedhalle im Hof gründerzeitlicher Stadthäuserblocks und der Grundriss richtet sich an der umgebenden Architektur aus. Welche Ideen und Wünsche wurden an Sie gerichtet? Wie entstand die den Ausstellungsraum dominierende unverputzte Betonwand?

Die Architektur leitet sich aus einem klar definierten Raumkonzept ab, das von dem Wunsch nach hoher Flexibilität bestimmt war. Unser Umgang mit Ort und Aufgabenstellung lässt sich sehr einfach zusammenfassen: Der Neubau des Gebäudes der Generali Foundation ist in eine bestehende Hinterhofbebauung mit unregelmäßigem Grundstückszuschnitt eingefügt. Der wesentliche Eingriff in die Bausubstanz ist ein

lineares konstruktives Element. Es leitet neue statische Lasten ab, teilt die Ausstellungshalle in Bereiche unterschiedlicher Nutzung wie Belichtung und blendet unerwünschte räumliche Verwinkelungen aus. Sämtliche neue, statisch erforderliche Eingriffe sind scharfkantig in Beton ausgeführt, der Altbestand in seiner Unregelmäßigkeit ist verputzt. Die Belichtung erfolgt über die einzig neue Fassade, das Glasdach. Die direkte Sonneneinstrahlung wird durch mobile Lamellen verhindert, das Licht durch großflächig gespannte Membranen gestreut.

Kommunikation

Die Lage des Ausstellungsbaus innerhalb eines städtischen Häuserblocks verhindert eine nach außen hin präzise und kommunizierende Architektur. Die Foundation kann sich nur schwer im direkten städtischen Umraum der Wiedner Hauptstraße mit Bannern und zwei Citylights behaupten. Wie bezogen Sie diese Problematik in die Planungsphase ein? Wie sehen Sie diesbezüglich die veränderte Situation durch die Umbenennung zu

FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH?

Die Wahl des Ortes ist Teil des Konzeptes der Generali Foundation, die ihrem Verständnis nach mehr der Qualität der inhaltlichen Auseinandersetzung verpflichtet ist als einer allzu offensichtlichen Beziehung zwischen Ankündigung, Verpackung und Besuchsfrequenz.

Die Umbenennung in FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH können wir in Ermangelung eines Konzeptes nicht beurteilen. Die Synergien zwischen den beiden Institutionen Generali und BAWAG Foundation werden mit dem Argument der Wirtschaftlichkeit begründet. Einen Kommentar zu diesem offensichtlich kleinsten gemeinsamen Nenner und dessen zukünftigen Perspektiven können wir nicht beitragen.

E-Mail-Interview, Februar 2008.

Foundation Anfänge

Ihren Anfang nahm die Generali Foundation mit einer neuen Leitung des Versicherungskonzerns. Der neue Generaldirektor hatte die Vorstellung, dass die Wände im neuen Firmengebäude nicht mit von Agenturen vermittelten Kunstwerken tapeziert werden sollten, wie es in den 80er-Jahren betrieben wurde, sondern das selbst in die Hand zu nehmen und so eine gewisse Eigenständigkeit und einen bestimmten Anspruch zu verfolgen. Zu Beginn stand ich diesem Vorhaben sehr skeptisch gegenüber und kritisierte, dass Kunst hier einen Funktionscharakter als 'Ausstattung', als Design haben sollte. Im Ursprungskonzept fand ich jedoch immer Ansätze und Statements, an denen ich mich 'festhalten' konnte: Die Sammlung sollte 'Museumsqualität' haben, es sollte immer alles höchsten Ansprüchen genügen und 'Nachhaltigkeit' besitzen. **Wir stehen zu unserer Verantwortung** lautete der Werbeslogan der Generali Versicherung in Wien vor zwanzig Jahren, später **We care**. Das sind Begriffe, hinter denen nicht viel steht. Ich habe versucht, diese Werbeslogans gewissermaßen mit Inhalten zu füllen. Meine Zielsetzung war zu schauen, wie man daraus ein ernsthaftes Projekt machen und gleichzeitig Transparenz hineinbringen könnte – also nicht so zu tun, als ob das Mäzenatentum wäre. Die Intention der Generali war allerdings ganz klar definiert: Das Unternehmen wollte sich mit einem bestimmten Image nach außen positionieren und zugleich etwas nach innen, für die MitarbeiterInnen, bewirken.

Aus den ersten Erfahrungen in dieser Situation heraus beauftragte ich das Projekt von Andrea Fraser.

Sie recherchierte damals mit Helmut Draxler für **Services**, bei dem es um Fragen wie Autonomie, Vereinbarungen, Honorar u. a. m. bei künstlerischen Projekten ging. Dass ein/e KünstlerIn diesen Fragenkomplex als Dienstleistung dermaßen auf den Punkt bringt und seine bzw. ihre Autonomie in einem so pervertierten Maß eliminiert, gab es zuvor nicht. Andrea Frasers Idee, sich einem Konzern als Dienstleisterin zu Verfügung zu stellen, um die Be-

ziehung zwischen Kunst und Ökonomie zu analysieren, ist wahrscheinlich vor dem Hintergrund meiner Berichte über die Konflikte in der Generali über die Foundation und die im Firmengebäude gezeigte Kunst entstanden. Die Ausstellung von Kunstobjekten im Firmengebäude führte immer wieder zu großen Spannungen und Auseinandersetzungen mit dem Konzern und Fraser hat sich dafür sehr interessiert. Im Nachhinein erscheint es mir selbst erstaunlich, dass die Leute sich bereit erklärten, an diesem Projekt teilzunehmen, es mit zu tragen. Ich glaube, das war nur damals möglich, jetzt wäre das wahrscheinlich ausgeschlossen, jeder ist viel vorsichtiger geworden. Damals gab es nicht viel Substanz zu finanzieren. Ich selbst bin auch vorsichtiger geworden. In der Anfangszeit hatte ich eine gewisse Blauäugigkeit und jugendliche Frechheit, die auch positive Seiten haben.

Kunst als Katalysator

Ich könnte sagen, dass Andrea Fraser eine Art Katalysator war. Ich wäre nie zu all diesen Leuten gegangen, um sie auf eine solche Weise zu befragen. Ich hätte sie so überhaupt nicht befragen können. Andrea und ich haben dann aus bestimmten Statements in den Interviews konkrete Statistiken entwickelt. Da ging es z. B. um die Gegenüberstellung: Was kostet Kunst und was kostet ein Dienstauto eines Vorstandsdirektors oder ein Computer? Viele Dinge wollte man nicht veröffentlichen, und es gab auch einige Charts, die wir letztlich nicht veröffentlichen durften. Das Argument des Konzerns war, dass sie aufgrund des Börsenaufsichtsgesetzes dem Vorwurf des Insidertradings ausgesetzt werden könnten. Im Proposal bzw. in der Vereinbarung mit Andrea Fraser ist festgehalten, dass die Ergebnisse der Phase 1, d. h. der schriftliche Bericht, nur veröffentlicht wird, wenn die Auftraggeber zustimmen.

Die letztlich vereinbarten Änderungen erschienen weder mir noch Andrea gravierend. Ob das mit der Börsenaufsicht ein Vorwand war oder nicht, weiß ich nicht. Es gab ein sehr langes Meeting mit meinen Vorstandskollegen in der Foundation. Jeder hatte den fertigen Bericht vorher gelesen und die Frage war, ob dieser am Folgetag der Presse ausgehändigt werden könne. Die Besprechung verlief sehr negativ und es sah nicht danach aus,

als ob wir den Bericht veröffentlichen würden. Ich war zum ersten Mal in einer wirklich schwierigen Situation, weil ich der Künstlerin vor dem Meeting erklären musste, dass ich in dieser Besprechung nicht für sie Partei ergreifen, sondern nur eine relativ neutrale Vermittlerinnenposition, eine Moderatorinnenrolle einnehmen könnte. Letztlich haben wir uns dann mit den Herren darauf geeinigt, dass lediglich der Name einer Person neutralisiert wird, diese also nur über ihre Funktion genannt wird. So konnte der Bericht schließlich auch in Druck gehen.

Das Fraser-Projekt wurde von der Kunstwelt in Österreich überaus kritisch aufgenommen. Es hieß, dass die Künstlerin sich an die Wirtschaft verkauft hätte und keinen objektiven, kritischen Bericht verfassen könnte. Ich fragte mich, wie im Vergleich dazu die Rolle von externen Revisoren oder Aufsichtsorganen zu betrachten wäre, die ebenfalls im Auftrag von und gegen Bezahlung für Wirtschaftsunternehmen tätig sind. International war die Rezeption eine ganz andere: In den USA wird der Bericht als eine wichtige Studie im Kunstsponsoringsbereich angesehen und das Projekt wird noch immer diskutiert. Es steht nach wie vor für die Foundation und ihre Situation und für die Untersuchung der Funktion von Kunst in einem Unternehmen wie der Generali. Über dieses Projekt kam im Grunde der erste echte Kontakt zum Betriebsrat und zu den MitarbeiterInnen im Konzern zu Stande.

Neben der Ausrichtung auf den externen Imagetransfer war es vor allem auch der interne Imagetransfer bei der Belegschaft, der dem Vorstand wichtig war. Der Betriebsrat hatte große Vorbehalte gegen das Aufstellen von Kunstobjekten in der Generaldirektion des Konzerns in der Landskronergasse in der Wiener Innenstadt. Es kam sogar zu Aktionen gegen einzelne Exponate im Firmengebäude. Kunst wirkte als Katalysator für den Konflikt mit dem Arbeitgeber im Allgemeinen. Es hat in dem Sinne vielleicht nichts verbessert, aber die Konflikte waren gewissermaßen thematisiert. Es wurden aber auch Fragen abgeleitet wie: Inwiefern ist das noch ein Kunstprojekt, inwiefern bringt es der einen oder der anderen Seite etwas?

Ein großer Kritikpunkt war, dass Andrea Fraser im Bericht

eine sehr intellektuelle Sprache verwendete, die für Leute, die in einer Versicherung arbeiten, eine große Hemmschwelle ist. Ich glaube, Kunst ist keine Dienstleistung und Andrea Fraser hat es damals so thematisiert – man kann das so betrachten.

Selbstzweck und Funktion

Das Interessante und aber auch das Schmerzhafte für mich war, dass Fraser vorschlug, im neuen Ausstellungshaus in einer 'Präsentation der Sammlung' jene Werke zu zeigen, die im Firmengebäude hängen – den MitarbeiterInnen also genau das zu nehmen, was sie ohnehin nicht wollen. Zieht man die Synthesis aus dem Bericht, dann ist doch das Komische an der Geschichte, dass die Generali nicht wirklich weiß, welchen Nutzen sie aus der Kunst ziehen kann. Die Manager sprechen von Funktionalisierung und gleichzeitig von Mäzenatentum. Letzteres behaupten auch Leute wie Haacke. Seiner Ansicht nach unterstützt die Konzernleitung im Grunde ein mäzenatisches Projekt und die Kunst ist nicht funktionalisiert, instrumentalisiert – auch wenn das nach außen so dargestellt wird. Diese Instrumentalisierung der Kunst hat auch Andrea Fraser in ihrer Recherche nicht wirklich herausgefunden, niemand konnte das richtig erklären.

In der Tat tun wir etwas, das mit dem Versicherungsgedanken, mit der Idee der Werterhaltung und der Wertschaffung in Verbindung steht. Auch wenn es kein sehr großes Publikum ist, das wir erreichen, so hat das alles doch offensichtlich nicht unbeträchtliche Relevanz. Für große Institutionen im Ausland wie das Nationalmuseum für moderne Kunst am Pompidou in Paris oder die Tate Modern in London sind unsere Ausstellungen und Bücher eine wichtige Quelle für ihre eigenen Sammlungsaktivitäten. Ich glaube, in Hinblick auf die Ziele des Konzerns sind das sehr gute Ergebnisse. Denn es ist schon so, dass der Konzern sehen will, was die Foundation bringt. Es gibt ganz starke Tendenzen und Wünsche. Ich kann das auch nachvollziehen. Wir müssen für unsere Kosten eintreten. Gerade im letzten Jahr ist diese Forderung allerdings ganz stark geworden.

'Die Foundation ist nicht Selbstzweck, sie hat eine Funktion,' lautet die Aussage eines Managers, die ich

immer wieder zu hören bekommen habe und die auch im Bericht von Fraser zitiert wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Foundation anfangs auch Sponsor für andere Institutionen wie die Wiener Secession war, über deren Portal 'Der Kunst ihre Freiheit' steht. Diese Parole machte die Secession für die Generali erst richtig interessant. Auf der einen Seite fördert man eine Institution, die weder staatlich noch privat, sondern eine KünstlerInnenvereinigung ist und somit einen hohen ideellen Wert hat. Auf der anderen Seite gründet man gleichzeitig eine eigene Institution, von der man behauptet, sie ist kein Selbstzweck, sondern 'sie hat eine Funktion'. Die Professionalisierung des Kunstsponsorings mit der einhergehenden Etablierung von eigenen Kunstprojekten und -initiativen seitens Wirtschaftsunternehmen anstatt der Förderung einer Vielzahl von externen Projekten ist ein Phänomen der 80er- und 90er-Jahre. Eine Entwicklung, die ich persönlich grundsätzlich immer kritisiert und von Anfang an in Zweifel gestellt habe.

Sammlungskonzeption

Uns interessiert der Inhalt. Oftmals gefällt uns eine Skizze oder auch eine fotografische Arbeit. Nicht das typische Drop-Thing in einer Firmenlobby, das ein/e KünstlerIn dann vielleicht zehn Jahre später macht. Dinge, die relativ ephemere erscheinen, erscheinen uns wichtiger. Unser Problem dabei ist, diesen Wert dem Konzern zu vermitteln. Grundsätzlich bräuchten Firmen eher etwas Abwaschbares. Außer den Arbeiten, die in den ersten drei Jahren gekauft wurden, besitzen wir kaum Kunstwerke, die in der Konzernzentrale ausgestellt werden können. Der gängige Wunsch nach Kunst ist flach, bunt, abstrakt und irgendwie expressiv.

Für eine Direktion der Generali in Berlin haben wir daher versucht, einen anderen Weg einzuschlagen. Die Künstlerin Maria Eichhorn entwickelte ein Projekt zum Thema Arbeit/Freizeit und startete einen Diskussionsprozess mit der Belegschaft, der zu einer gemeinsamen Ausstellung führte. Die MitarbeiterInnen waren eingeladen, Gegenstände, die sie gerne vor Ort im Firmengebäude hätten, für diese Ausstellung einzubringen und Maria hat für die Exponate eine schöne zylinderförmige Vitrine gestaltet, die im Foyer aufgestellt wurde. Ein/e Büroangestellte/r, der bzw. die

sich den ganzen Tag mit Zahlen und Statistiken herum-schlägt, möchte nicht einen Fragebogen von Haacke an der Wand haben – ein Werk, das ohnehin viel zu licht- und klimaempfindlich ist, um dort ausgestellt zu werden. Taugliche Kunstexponate für Firmengebäude zu produzieren, könnte ein prosperierender Berufszweig sein. Die Produkte hießen dann nicht unbedingt Kunst, aber sie erfüllten vielleicht die Bedürfnisse besser. Vielleicht könnte das mit PsychologInnen entwickelt werden. Wenn Kunst tatsächlich diesen Dekorations- und Entertainment-Charakter haben sollte, dann muss sie bzw. das, was ich von ihr erwarte, wirklich in Frage gestellt werden. Unser Spezifikum ist das, was gerne mit spröde und intellektuell anregend beschrieben wird. Viele scheinen zu glauben, dass man (zu) viel wissen müsse, um Kunst zu verstehen. Ich behaupte, das ist nicht ganz so. Man kann sich das einfach ansehen und manchmal braucht man eine gewisse Zeit, um damit etwas anfangen zu können.

Räumliche Manifestation

Ich habe mir zu Beginn der Bauplanungen viele Kunstinstitutionen angesehen und fand Gebäude mit signifikanten Räumen oft interessanter. Die Kunsthalle Bern beispielsweise hat im Hauptraum diese schrägen Heizkörper in den vier Ecken, die für viele KünstlerInnen ein Problem darstellen und die auch immer wieder thematisiert werden. Aber solche signifikanten Merkmale machen eigentlich das Interessante an diesen Orten mit aus und bewirken, dass wir uns an die Ausstellungen in diesen Räumen erinnern. Ich habe viele schlaflose Nächte gehabt und musste damit ringen, ob ich der Errichtung dieser 30 Meter langen, freistehenden Betonwand im Ausstellungsraum zustimmen kann, aber im Grunde war das die beste und interessanteste Lösung. Diese Betonscheibe ist die Architektur, sie trägt das Dach. Die Alternative wären x-fach dickere Säulen oder Pfeiler gewesen, die dann wieder auf irgendeine Art und Weise hätten verbunden und ummantelt werden müssen, es wäre die plumpe Travestie einer Wand geworden. Die Ausstellungshalle wurde auf und inmitten der Altsubstanz der ehemaligen Hutfabrik Habig errichtet. Es gibt einen Schlüssel zur Lesbarkeit der Bausubstanz: Der

Altbestand ist verputzt und weiß gestrichen, die neue Substanz ist aus Sichtbeton. Die tragende Struktur, die Betonscheibe mit den Trägern der Decke, ist somit sichtbare Architektur. Die Architektur der Ausstellungshalle war damals relativ ungewöhnlich. Es ist sicherlich eine Herausforderung, in diesem Raum eine Ausstellung einzurichten, macht aber Spaß und letztlich sind die Ausstellungen immer sehr schön und irgendwie speziell. In meiner Konzeption waren an der Straßenseite eine Buchhandlung und/oder ein Museumsrestaurant im ehemaligen Hutgeschäft Habig geplant. Ein weiterer Raumbedarf, der ebenso wenig realisiert wurde, war ein Auditorium, das unter der Lobby vorgesehen war. Das sind zwei Elemente, mit denen wir eine ganz andere Öffentlichkeit herstellen und auch mehr Veranstaltungen hätten machen können. So abgeschottet, wie sich die Foundation jetzt räumlich darstellt, war das von mir nicht geplant. Ein Vortrags- und Kinoraum ist deshalb etwas, das wir dringend brauchen. Wir könnten uns ganz anders nach außen richten. Das würde nochmals eine Investition bedeuten, das Problem wären aber vor allem die laufenden Kosten. In diesen Räumen hier kann ein Vortrags- und Filmraum immer nur temporär und provisorisch für einen Abend eingerichtet werden. Wir praktizieren das so, es ist aber sehr aufwändig. Für die zukünftige Ausstellungsprogrammierung habe ich mir überlegt, einen Teil der Räume abzutrennen und dort kleinere, schneller wechselnde Ausstellungen zu planen – parallel zu größeren, langsamer wechselnden Ausstellungen. Ich könnte dann auch mal relativ kurzfristig einen Neuankauf vorstellen. Aber diese Räume hier erfordern etwas sehr Spezielles. Ein Museum mit einer temporären Ausstellungsfläche und zusätzlich einer zweiten für die Sammlung – das ist meine Bestrebung. Denn um der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können, was die Foundation in toto erarbeitet hat, wäre es ganz wichtig, eine wechselnde Auswahl von Werken der Sammlung ständig zeigen zu können. Momentan profitieren von unserer Sammlung überwiegend andere Institutionen, die sich unsere Werke ausleihen. Das ist zwar sehr schön, aber auch viel Arbeit. Im Moment sieht es nicht danach aus, dass wir zusätzliche Räume für die Sammlung bekommen können.

Ausstellungspraxis

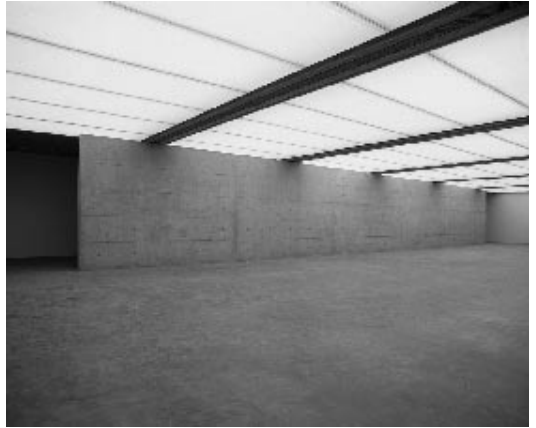
Wenn wir hier nur permanente Ausstellungen hätten, würde der Betrieb still stehen. Unsere Sammlung entwickelt sich mit den Projekten und den Ausstellungen und bleibt so am Leben. Es wäre mit großen Abstrichen verbunden, als reines Museum aufzutreten, nur mehr Sammlung zu zeigen. Um allerdings die Sammlung neben unserer Ausstellungstätigkeit zu zeigen, bräuchten wir, wie gesagt, einen zusätzlichen, flexiblen Raum, in dem ein- oder zweimal im Jahr eine neue Sammlungsausstellung eher klassisch eingerichtet wird. Die Wechslerausstellungen würden dann die Dynamik haben, die wir brauchen. Dabei bringt die offene Struktur der Architektur Limitierungen mit sich. Wir versuchen, die Räume so offen zu halten, wie diese gestaltet sind. Es ist natürlich möglich, Einbauten in dieses präzise architektonische Konstrukt einzubringen, das sehr linear ist. Jede Wand sitzt bündig mit einer Fuge. Alle Einbauten müssen daher gut durchdacht werden. Räume des 19. Jahrhunderts haben wahrscheinlich mehr Flexibilität. Unsere Räume sind außerhalb eines gewissen Rahmens wenig verwandlungsfähig. Wir bauen Räume so ein, dass diese in der Regel sichtbar sind. Da steht dann eine Box und man erkennt diese als hineingebaut und weiß, dass drinnen etwas zu sehen ist – es ist somit kein Monument. Wir versuchen, die Ästhetik des Raumes, dessen Dramaturgie, nicht zu unterlaufen. Das würde im Raum ästhetisch negativ wirken. Deshalb versuchen wir, **mit** dem Raum zu arbeiten.

Auch wenn wir uns nicht Museum nennen, sind wir ein Museum und unterscheiden uns von einer Kunsthalle vor allem durch eine Sammlung. Das ist etwas, das sich im Kunstbetrieb in den letzten Jahren sehr verwischt hat. Eine Sammlung aufzubauen ist unsere Hauptaufgabe. Wobei bei uns das eine vom anderen nicht ganz zu trennen ist, weil wir unsere Sammlungs- und unsere Ausstellungstätigkeit sehr stark vernetzen und die Ressourcen konzentrieren. Doch was übrig bleiben wird, ist die Sammlung – wo immer sie sich dann befindet.

Der Text basiert auf einem Gespräch in Wien, Januar 2007.



01



02



03



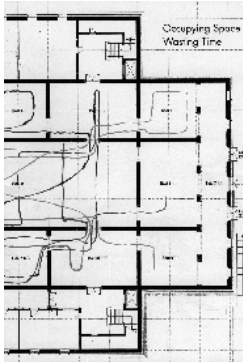
04

01 Erschließung des Eingangsbereich über das ehemalige Hoftor.

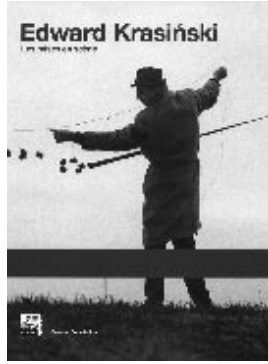
02 Große Ausstellungshalle

03 Seitenflügel der großen Ausstellungshalle

04 Foyer mit Durchblick zur kleinen Ausstellungshalle



05



06



07



08



09



10



11



12



13

05 Alice Creischer/Andreas Siekmann: Occupying Space/Wasting Time, Ausstellungsführer (Grafik, Texte), hg. v. Sabine Breitwieser und Teil einer Installation für die Ausstellung Occupying Space, 21 cm x 14,8 cm, 32 Seiten, Wien/München 2005.

06 Sabine Breitwieser (Hg.): Edward Krasinski. Les mises en scène, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Generali Foundation, 25,0 cm x 19,6 cm, 352 Seiten, Wien 2006.

07 Sabine Breitwieser (Hg.): Sammlung Archiv Kommunikation, Erste Ausgabe einer losen Schriftenreihe, 17,8 cm x 11,0 cm, 76 Seiten, Wien 1999.

08 Alexander Alberro, Sabeth Buchmann, (Hg.): Art After Conceptual Art, Reihe Sammlung General Foundation (hg. v. Sabine Breitwieser), 22,9 cm x 16,4 cm, 272 Seiten, Wien 2006.

09 Andrea Fraser: Ein Projekt in zwei Phasen. Bericht. Hg. v. EA-Generali Foundation. Publikation als Teil der künstlerischen Arbeit, 30,2 cm x 21,2 cm, 104 Seiten, Wien 1995.

10 Ausstellungsplakat SAMMLUNG, 24.05 – 26.08. 2007, Gestaltung: Heimo Zobernig.

11 Ausstellungsplakat Wie Gesellschaft und Politik ins Bild kommen, 16.09. – 18.12. 2005.

12 Ausstellungsplakat Occupying Space. Sammlung Generali Foundation in Rotterdam, 08.07. – 28.08. 2005.

13 Ausstellungsplakat Kino wie noch nie, 20.01. – 23.04. 2006. Illustration: Alice Creischer/Andreas Siekmann.

