

DIE FÜNFTE SÄULE

Luz Broto  
Peter Downsbrough  
Dora García  
Guillaume Leblon  
Joëlle Tuerlinckx  
Cerith Wyn Evans  
Heimo Zobernig

sowie / as well as  
Adolf Krischanitz  
Moritz Küng  
Ferdinand Schmatz  
Margherita Spiluttini

SECESSION  
9.9.–20.11.2011

11

01

12-a





11



03

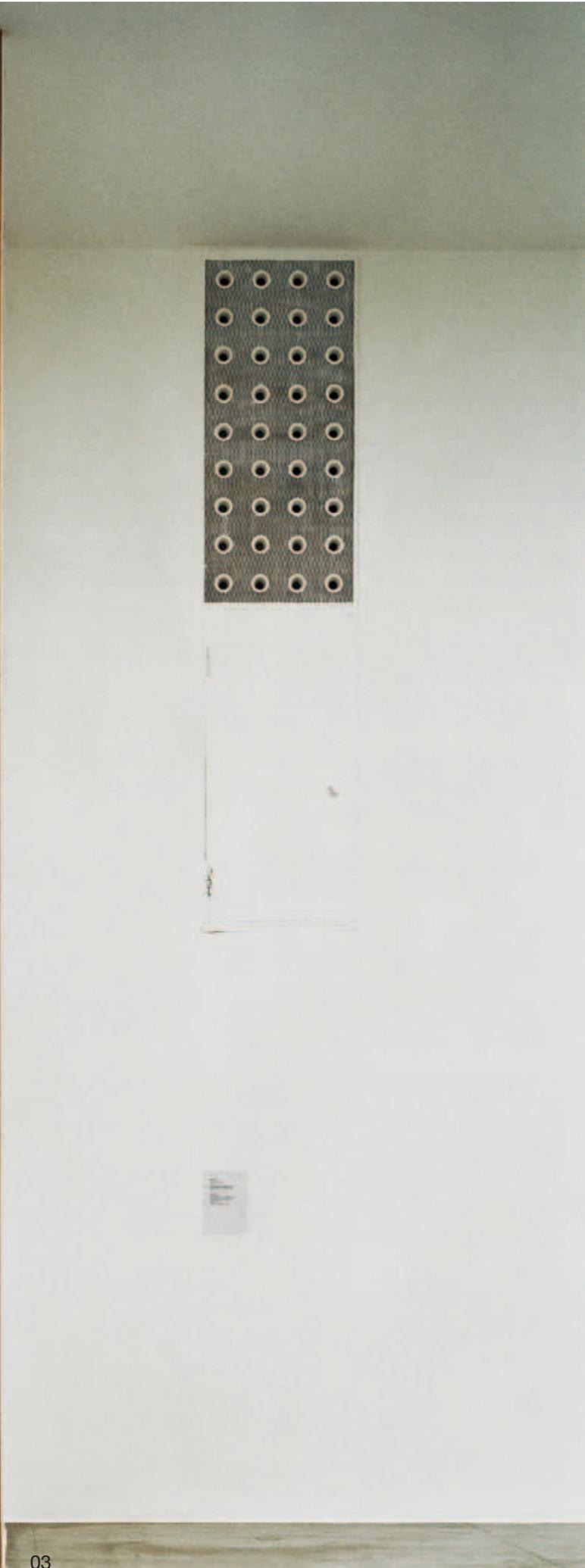
04

02

07



12-a







09-c



09-b



09-a

07

01

08



11



09-a



05





11

10

06

05



07



09-b-c

09-a



01



Die Zukunft muss gefährlich sein

05

10

02

13-a



15

14

13-a



13-b



13-a

13-a

**SHIFT**

13-a

**THEM**

19-a



19-a



19-a

20

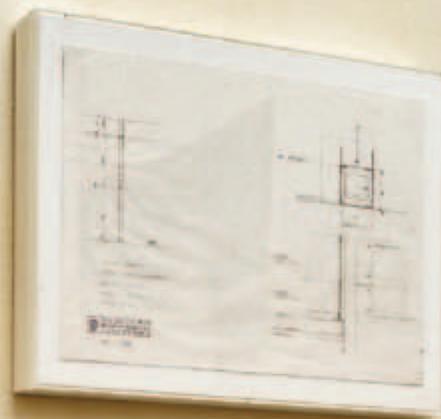
19-b

12-b

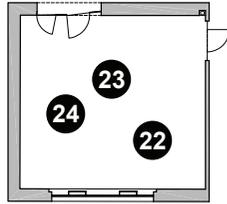




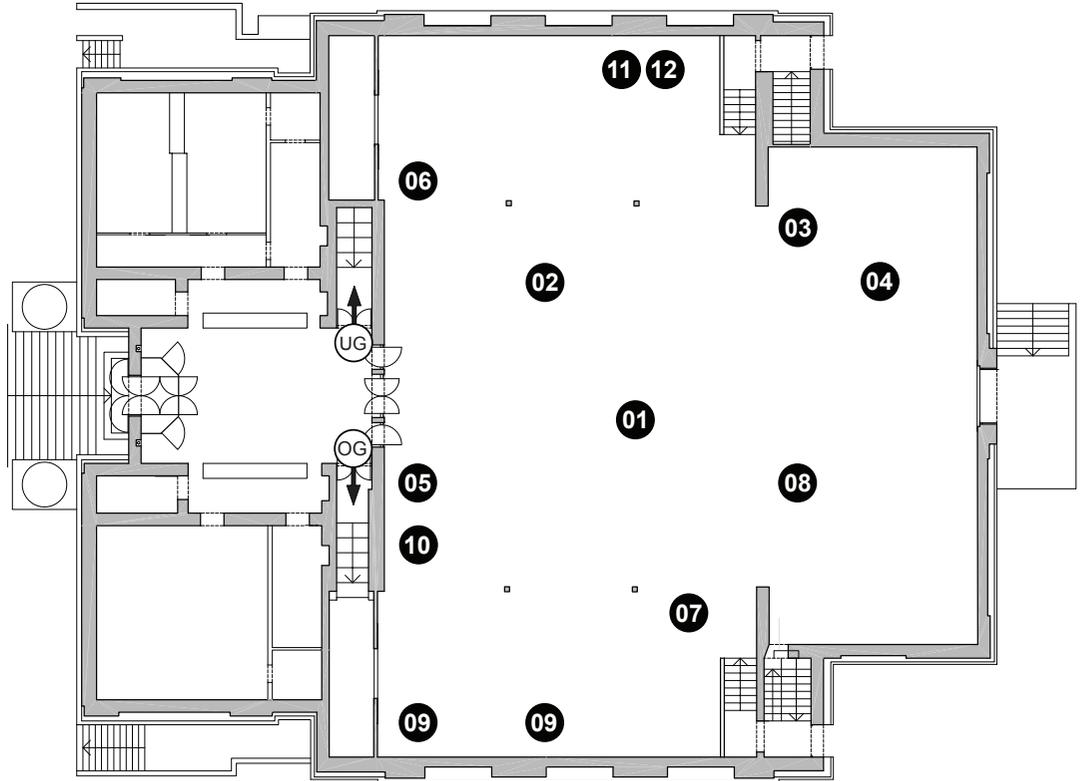
21



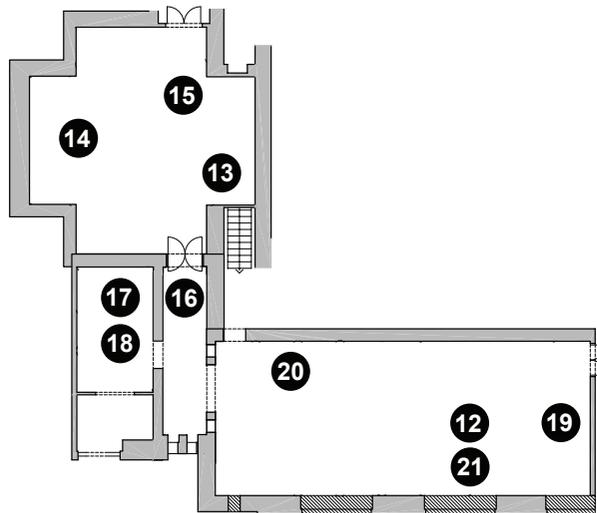
OG Obergeschoss / First floor



EG Erdgeschoss / Ground floor



UG Untergeschoss / Basement



VERZEICHNIS AUSGESTELLTER WERKE / LIST OF EXHIBITED WORKS

- LUZ BROTO**
- 11 *Right Cube\_06: der Außentemperatur angleichen*, 2011  
 Lüftungsanlage, Klimaanlage, Heizung, Thermometer, Internetseite /  
 Ventilation system, air-conditioning, heating system, thermometer,  
 website: www.luzbroto.net, www.secession.at (9.9.–20.11.2011)  
 Courtesy: die Künstlerin / the artist, Barcelona  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- PETER DOWNSBROUGH**
- 06 *496 / 496, Two Poles*, 2011  
 Aluminium, Acrylfarbe / Aluminium, acrylic paint  
 Ø 1,9 x 496 cm x 1,5 mm Wandstärke / thick  
 & Ø 1,9 x 496 cm x 1,5 mm Wandstärke / thick  
 Courtesy: der Künstler, Brüssel / the artist, Brussels  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 07 *420 / 100, Two Poles*, 1970 / 2011  
 Aluminium, Acrylfarbe / Aluminium, acrylic paint  
 Ø 1,9 x 420 cm x 1,5 mm Wandstärke / thick  
 & Ø 1,9 x 100 cm x 1,5 mm Wandstärke / thick  
 Courtesy: der Künstler, Brüssel / the artist, Brussels  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 15 *BUT, SHIFT, THEN*, 2011  
 Blattstahl, Laserschnitt / Laser-cut steel plate  
 20 cm hoch, 1 cm dick / 20 cm high, 1 cm thick  
 Courtesy: der Künstler, Brüssel / the artist, Brussels  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 16 *UND*, 2010  
 Klebeband, Klebebuchstaben / Tape, adhesive letters  
 Variable Größe / Dimensions variable  
 Courtesy: der Künstler, Brüssel / the artist, Brussels  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 22 *a place – Wien*, 2011  
 Buch, 20 Seiten / Book, 20 pages  
 21 x 29,7 cm, Auflage / Print run: 500  
 Courtesy: der Künstler, Brüssel / the artist, Brussels  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- DORA GARCÍA**
- 10 *Die Zukunft muss gefährlich sein*, 2005 / 2011  
 Blattgold auf Wand, Sprache und Größe variabel / Gold leaf on wall,  
 language and dimensions variable  
 60 x 1.000 cm  
 Sammlung / Collection: FRAC Bourgogne, Dijon  
 Courtesy: Galerie Michel Rein, Paris  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 21 *Just Because Everything is Different, It Does Not Mean that Anything  
 Has Changed: Lenny Bruce in Sydney*, 2008 (Ausstellungskopie /  
 Exhibition copy, 2011)  
 HD-DVD, Englisch mit deutschen Untertiteln / English with German  
 subtitles, 60 Min. / min.  
 Sammlung / Collection: Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern,  
 Bern / Berne  
 Courtesy: ProjecteSD, Barcelona
- ADOLF KRISCHANITZ**
- 12-a *Barhocker / Stool 1162-0* aus der Modellreihe / from the series  
*Secession*, 1986  
 Gestell: Buche massiv, mit Fußraste und Winkelbögen; Sitz: Sperrholz  
 gelocht; Oberfläche: gebeizt und lackiert / Frame: solid beech, with  
 footrest and splayed styling features; seat: perforated plywood;  
 surfaces: stained and varnished  
 40 x 44 x 85 cm; Produziert von / Manufactured by Wiesner-Hager  
 Möbel GmbH für die / for the Secession  
 Sammlung / Collection: Montibeller, Wien / Vienna
- 52-b *Stuhl / Chair 1160-0* aus der Modellserie / from the series *Secession*, 1986  
 Gestell, Armlehnen, Rücken: Buche massiv; Seitenteile und Sitz:  
 Sperrholz / cradle, arm, back: solid beech; laterals and seat: plywood  
 54 x 55 x 45 cm  
 Produziert von / Manufactured by Wiesner-Hager Möbel GmbH für  
 die / for the Secession  
 Sammlung / Collection: Secession Wien / Vienna
- 18 *Stütze Ausstellungshalle*, 1985  
 Zeichnung, präsentiert im Rahmen von *Titre-salle x ans d'âge* von  
 Joëlle Tuerlinckx / Drawing, presented within the context of the work  
*Titre-salle x ans d'âge* by Joëlle Tuerlinckx  
 30 x 42 cm; Rahmen / Frame: 36 x 48 x 5,6 cm  
 Courtesy: der Architekt, Wien / the architect, Vienna  
 Archiv / Archive: Secession, Wien / Vienna
- GUILLAUME LEBLON**
- 02 *Catalogue*, 2011  
 Teppich, Dispersion / Carpet, dispersion paint  
 1.200 x 1.200 cm  
 Courtesy: der Künstler / the artist, Paris  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 03 *Correction*, 2004 / 2011  
 Messingprofil / Brass profile  
 Variable Größe / Dimensions variable  
 5 x 5 x 597 cm  
 Sammlung / Collection: Ignacio Lopez Beguiristain, Puerto Rico  
 Courtesy: der Künstler und / the artist and Galerie Jocelyn Wolff, Paris  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 14 *Les objets meurent aussi*, 2008  
 Plastilin, Filz / Plasticine, felt  
 187 x 303 x 10 cm  
 Sammlung / Collection: FRAC Bourgogne, Dijon  
 Courtesy: ProjecteSD, Barcelona
- JOËLLE TUERLINCKX**
- 08 *Flash Vision*, 1997 / 2011  
 Fotoblitzlampe Broncolor pulso 8, 6.000 Watt, Generator, Stativ, Timer /  
 Photo flash light Broncolor pulso 8, 6000 watt, generator, tripod, timer  
 Variable Größe, variable Intervalle / Dimensions and intervals variable  
 Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder,  
 Wien / Vienna  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 09-a *Coin d'ombre 'SUPERWHITE'*, 2011  
 Zahnpasta / Toothpaste  
 Variable Größe / Dimensions variable  
 Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder,  
 Wien / Vienna & Galerie Christian Nagel, Berlin  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 09-b *Titre-coin d'ombre*, 2009 / 2011  
 Papierschnipsel, Nägel, Plexiglas, MDF / Paper clippings, nails,  
 perspex, MDF  
 ca. 10 x 5 cm; Rahmen / Frame: 25,8 x 30,9 x 9 cm  
 Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder,  
 Wien / Vienna & Galerie Christian Nagel, Berlin
- 09-c *Dentifrice*, 2011  
 Produktverpackung (Fundstück), Plexiglas, MDF / Packaging (found  
 object), perspex, MDF  
 2,7 x 16,5 x 3,5 cm; Rahmen / Frame: 25,8 x 30,9 x 9 cm  
 Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder,  
 Wien / Vienna & Galerie Christian Nagel, Berlin  
 Produktion / Production: Secession Wien / Vienna
- 13-a *Salle gris neutral*, 2011  
 Dispersion, Farbeimer, variable Beleuchtung, variable Größe /  
 Dispersion paint, paint bucket, lighting and dimensions variable  
 Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder,  
 Wien / Vienna  
 Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna

- 13-b *Titre-salle 'gris neutral'*, 2003 / 2011  
Original-„Kodak“-Graukarte, Plexiglas, MDF / Original “Kodak” Grey Card, perspex, MDF  
20,2 x 25,4 x 0,2 cm; Rahmen / Frame: 25,8 x 30,9 x 9 cm  
Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder, Wien / Vienna
- 17 *Salle x ans d'âge*, 2003 / 2011  
Tee / Tea  
Variable Größe / Dimensions variable  
Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder, Wien / Vienna  
Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 19-a *Salle argent*, 2011  
Latexfarbe / Latex paint  
Größe und Farbapplikation variabel / Dimensions and colour application variable  
Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder, Wien / Vienna  
Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 19-b *Titre-salle 'argent'*, 2007 / 2011  
„Côte d'Or“-Schokoladenpapier, Plexiglas, MDF / “Côte d'Or” chocolate wrapping paper, perspex, MDF  
9 x 16 cm; Rahmen / Frame: 25,8 x 30,9 x 5,6 cm  
Courtesy: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder, Wien / Vienna  
Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 24 *Les moments d'espace you tube lecture*, 2011  
Vitrine (Design: Ernst Caramelle, 1993) mit diversen Dokumenten zur Vortragsperformance der Künstlerin am 17. November, zu deren Anlass das Künstlerbuch *Les moments d'espace* erscheint / Showcase with various documents referring to the lecture-performance given by the artist on November 17 on which occasion the artist's book *Les moments d'espace* is published  
150 x 50 x 12 cm  
Courtesy: die Künstlerin, Brüssel / the artist, Brussels  
Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna

#### CERITH WYN EVANS

- 01 *C=O=N=S=T=E=L=A=T=I=O=N (I call your image to mind)*, 2010  
16 Chromstahlscheiben, Stahldraht, Elektrokabel, Multi-Kanal-Audio-Interface, Subwoofer, Festplatte / 16 chrome steel discs, steel wire, cables, multi-channel audio interface, subwoofer, hard drive  
Komposition: 3 Std. 33 Min. / Composition: 3 hrs 33 min  
Variable Größe / Dimensions variable; Chromstahlscheiben / Chrome steel discs: 5 x ø 45 cm; 6 x ø 54 cm; 5 x ø 64 cm;  
Courtesy: der Künstler und / the artist and White Cube, London
- 20 *“...”*, 1998–2009 (Ausstellungskopie / Exhibition copy, 2011)  
Neon  
3 / 3  
46,5 x 19 cm  
Courtesy: der Künstler und / the artist and White Cube, London

#### HEIMO ZOBERNIG

- 04 *ohne Titel*, 1995 / 2011  
4 Stellwandelemente aus dem Fundus der Secession, Entwurf: Adolf Krischanitz, 1986 / 4 elements from the wall display system from the Secession's fundus, designed by Adolf Krischanitz, 1986  
200 x 200 x 280 cm  
Courtesy: der Künstler / the artist, Wien / Vienna  
Produktion / Production: Secession, Wien / Vienna
- 05 *ohne Titel*, 2010  
Polyester, transparente Spiegelfolie, Stahl, Glühbirne / Polyester, two-way mirror foil, steel, light bulb  
228 x 60 x 60 cm  
Courtsey: Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna
- 23 *SEZession: Herbert Brandl*, 1998  
Ausstellungskatalog der Secession, Wien und Kunsthalle Basel, gestaltet von Heimo Zobernig / Exhibition catalogue, Secession, Vienna and Kunsthalle Basel, designed by Heimo Zobernig  
21 x 29,7 cm, 64 Seiten / pages  
Archiv / Archive: Secession, Wien / Vienna

#### KURATORISCHE ADAPTION / CURATORIAL ADAPTION

Rückführung der vier zentralen Stützen des Hauptraumes in ihren originalen Materialzustand

1986 ließ der Architekt Adolf Krischanitz aus Anlass der Generalsanierung die Stützen mit einer Chromstahl- und Messingblechverkleidung ausführen. 1989 verkleidete der amerikanische Künstler Joseph Kosuth im Rahmen der von ihm kuratierten Ausstellung *Das Spiel des Unsagbaren*. Ludwig Wittgenstein die Stützen mit Holz und ließ sie weiß und silber streichen. Bis 1991 wurde diese Verkleidung entweder für andere Ausstellungen wiederverwendet (Daniel Buren) oder entfernt (Günther Förg). Ab 1991 (Tony Cragg) wurden die Blechverkleidungen weiß überstrichen und 20 Jahre lang immer wieder übermalt.

*Returning the four central columns of the main space to their original state*

*In 1986, the architect Adolf Krischanitz had the columns covered with chrome and brass as part of general renovations. In 1989, the American artist Joseph Kosuth had these columns covered with wood, which he then had painted white and silver for the exhibition Das Spiel des Unsagbaren. Ludwig Wittgenstein, which he curated. Until 1991, this covering was either used (Daniel Buren) or removed (Günther Förg). In 1991, the metal coverings were painted in white, and for twenty years were repaired numerous times.*



## VORWORT / PREFACE

„Renovierungen sind Reisen in beide Richtungen der Zeit: sind Reflexion und Konstruktion, Erschaffung und Zerstörung von Erinnerung.“

aus: Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien 1986

Mitte der 1980er-Jahre wurde die Secession unter der Leitung von Adolf Krischanitz und Otto Kapfinger einer Generalrenovierung unterzogen. Dessen Ansatz einer „kritischen Rekonstruktion“ bedeutete eine zeitgenössische Interpretation der Jugendstilarchitektur Joseph Maria Olbrichs, gegründet auf einer tiefen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Gebäudes.

Die Synthese von Geschichte und Gegenwart war auch methodischer Ausgangspunkt für den Schweizer Kurator Moritz Küng, der in der Ausstellung *Die fünfte Säule* den Genius Loci des Ausstellungshauses auszuloten sucht. Hierfür ließ er die Säulen im Hauptraum in den Zustand der Renovierung von 1985/86 rückführen, womit die vermeintliche Neutralität des Ausstellungsraums als White Cube gebrochen und ein neuer Rahmen für die künstlerischen Arbeiten geschaffen wird. Sieben KünstlerInnen – Luz Broto, Peter Downsbrough, Dora García, Guillaume Leblon, Joëlle Tuerlinckx, Cerith Wyn Evans und Heimo Zobernig – haben in einem engen dialogischen Prozess mit dem Kurator temporäre Interventionen und neue Arbeiten entwickelt wie auch bestehende ausgewählt und die Bespielung der Räume damit definiert. Die Ausstellung lotet das Verhältnis von Kunst und Architektur aus und lässt eine untrennbare organische Verbindung entstehen, indem sie die Herausforderung der Geschichte annimmt, ihre Tradition weiterentwickelt und für die Bewältigung der Gegenwart nutzt.

Unser Dank geht an all jene, die das Ausstellungsprojekt und die Publikation begleitet haben: in erster Linie an Moritz Küng und die teilnehmenden KünstlerInnen für die ausgezeichnete Zusammenarbeit und das uns entgegengebrachte Vertrauen. Ferdinand Schmatz danken wir für seinen hervorragenden Beitrag zum Begriff der Säule. Für die exzellenten Ausstellungsfotos ist Margherita Spiluttini verantwortlich, die – ebenfalls eine Art Rückkoppelung – auch die Renovierung von 1985/86 und viele der folgenden Ausstellungen fotografisch dokumentiert hat. Dank auch an alle MitarbeiterInnen der Secession, deren Engagement die Realisierung dieses Projekts ermöglicht hat. Für ihre anhaltend großzügige Unterstützung sind wir der Erste Bank, Hauptsponsor der Secession seit 1998, sowie den Freunden der Secession zu besonderem Dank verpflichtet.

*“Renovations are journeys in both directions in time, they are reflection and construction, the creation and destruction of memory.”*

in: Otto Kapfinger and Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien 1986

*In the mid-1980s, Secession was subjected to a general renovation: the project was headed by Adolf Krischanitz and Otto Kapfinger. His approach of “critical reconstruction” entailed a contemporary interpretation of Joseph Maria Olbrich’s art nouveau architecture based on a deep exploration of the building’s history.*

*This synthesis of history and present was also the methodological point of departure for Swiss curator Moritz Küng, who seeks in this exhibition *Die fünfte Säule* [The Fifth Column] to define the genius loci of the exhibition site. Towards that end, he had the columns in the main space returned to their state after the renovation in 1985/86. In so doing, the supposed neutrality of the exhibition space as white cube is broken and a new framework is provided for the artistic works on view. Seven artists—Luz Broto, Peter Downsbrough, Dora García, Guillaume Leblon, Joëlle Tuerlinckx, Cerith Wyn Evans, and Heimo Zobernig—have developed temporary interventions and new works resp. selected already existing ones in a close dialogical process with the curator, thus defining the way the space is played. The exhibition explores the relationship between art and architecture and allows an indivisible organic compound to emerge by taking up the challenge of history, developing its tradition further, and using it to master the present.*

*Our thanks to all those who have accompanied this exhibition project and the publication: first of all, Moritz Küng and the participating artists for their superb collaboration and the trust they placed in us. We also thank Ferdinand Schmatz for his outstanding contribution on the concept of the column. Margherita Spiluttini signs responsible for the excellent exhibition shots; she also documented the renovation in 1985 and 1986 and many of the later exhibitions held here, and thus also represents a link back to the building’s history. Our thanks also go to all those who work at Secession, whose commitment made possible the realisation of this project. Finally, we would especially like to thank Erste Bank, the main sponsor of Secession since 1998, as well as Freunde der Secession for their lasting generous support.*

András Pálffy

Präsident der Secession / Secession President

## DIE AUSSTELLUNG ALS RÜCK-BAU

1897<sup>1</sup>, Gustav Klimt<sup>2</sup>, „Ver Sacrum“<sup>3</sup>, Joseph Maria Olbrich<sup>4</sup>, „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“<sup>5</sup>, Josef Hoffmann<sup>6</sup> oder 1986<sup>7</sup> sind nur einige Eckdaten der ruhmreichen Geschichte der Wiener Secession, deren historischer und architektonischer Kontext in neuerer Zeit immer wieder von KünstlerInnen und KuratorInnen in Ausstellungen thematisiert wurden.<sup>8</sup> Der Einladung, eine Gruppenausstellung in sämtlichen fünf Ausstellungsräumen zu konzipieren – dem asketisch kühlen, äußerst klar gegliederten und dominanten Hauptraum, dem intimen Grafischen Kabinett im Obergeschoss und den drei sehr unterschiedlichen Galerieräumen im Untergeschoss –, trat ich vorerst einmal unbefangen gegenüber. Ich ließ mich von meiner ureigensten, zugegebenermaßen etwas naiven Überzeugung leiten, dass der Raum letztendlich selbst proklamiert, welcher Kunst er bedarf. Die tatsächlichen Hintergründe der Secession sind aber so reichhaltig, und die „Stimmen“ waren so zahlreich, dass ich mich reflexartig entschied, weder mit einem eindeutigen Thema noch einem didaktischen Diskurs, sondern mit einer assoziativen Verortung zu agieren.

In erster Instanz interessierte es mich, der prägnanten Architektur eine Atmosphäre entgegenzusetzen, welche das Kredo des Hauses erneut ins Bewusstsein rufen sollte. Und wie sich die Secessionisten Friedrich Nietzsches Interpretation des Dionysos-Kultes in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) zu eigen machten – „den Kampf zwischen dem apollinischen (dem Aufgehen des Einen im Vielen) und dem dionysischen Prinzip (das Aufgehen des Vielen im Einen)“ – und „die schöpferische Energie, die Kraft der Neuheit, die Wucht der Zerstörung und die Größe des Wiederaufbaus feierten“<sup>9</sup>, so sollte mein Vorschlag ebenso auf Korrespondenzen und Gegensätzlichkeiten beruhen.

Bei der Konsultation früherer Ausstellungskataloge ist mir ein *Fait divers* aufgefallen, der offenbar jahrzehntelang im buchstäblichen Sinne verdeckt blieb und welcher indirekt auf den Architekten ADOLF KRISCHANITZ zurückzuführen war. Mit seiner Generalsanierung der Secession 1985/86 etablierte er einen eigenwilligen Umgang mit der historischen Bausubstanz, welcher über die Parameter einer gängigen Renovierung hinausging. Der Architekturkritiker Otto Kapfinger umschrieb dies folgendermaßen:

„Der Olbrich-Bau wurde von Beginn an stetig verändert und vereinfacht, durch den Krieg dann total abgeräumt, dann sukzessive wiederaufgebaut und gegenläufig wieder mit Zeichen der Erinnerung angereichert: Schriften, die man 1907 entfernt hatte, wurden 1960 von neuem montiert; Ornamente, die nach dem Austritt der Klimt-Gruppe abgeschlagen worden waren, wurden 1964 wieder rekonstruiert ... Wie der Phönix aus der Asche sollte dieses Haus, der ‚Tempel der Erneuerung‘, immer wieder in unterschiedlicher Interpretation seiner permanenten Aussage als ‚Neugeborenes‘ gesehen

werden. [...] Mit Rücksicht auf diese Merkmale lag die Entscheidung nahe, die Erneuerung nicht distanziert und sezierend aufzurollen, sondern integrativ-gesamtheitlich zu arbeiten. Es ging also nicht darum, ein verschleiertes ‚Original‘ freizulegen oder bloß zu reinigen oder einen Status quo unkritisch oder zynisch zu konservieren, [...] sondern es ging darum, in Konsequenz zu den vorangegangenen Überschichtungen eine neue Schicht zu erzeugen, eine neue Interpretation von Alt und Neu, von Konservierung, Reparatur, Ergänzung, Adaptierung und Modernisierung zu leisten.“<sup>10</sup>

Krischanitz postulierte ein Vokabular im Olbrich’schen Spannungsfeld des dekorativen Jugendstils, das als gewagte Reaktion auf die (historisch-ironische) Post-Moderne und (hysterisch-kritische) Meta-Moderne gelesen werden konnte. Selbst sprach er wiederholt nicht von einem Umbau, sondern von einem „Rück-Bau“.<sup>11</sup>

Eines seiner zahlreichen interpretierenden Details waren vier zentrale Stützen, welche den Übergang vom knapp sechs Meter hohen Hauptraum zu den beiden etwas niedrigeren „Seitenschiffen“ sowie deren Oberlichtfelder akzentuierten. Umhüllt mit hochpolierten, glänzenden Stahlblechen, welche mit sichtbaren Messingschrauben befestigt und mit entsprechenden Sockelmanschetten gefasst wurden, konnten diese Säulen nicht nur als missverständliche Reminiszenz an Joseph Maria Olbrich und dessen Lehrmeister Otto Wagner gelesen werden, sondern auch als Störfaktor in dem Neutralität proklamierenden *White Cube*. Dieser Eingriff hatte tatsächlich zur Folge, dass die vier Stützen bereits nach drei Jahren mit einer Holzverschalung verkleidet und angestrichen wurden – bezeichnenderweise anlässlich der vom amerikanischen Künstler Joseph Kosuth 1989 kuratierten Ausstellung mit dem bedeutungsvollen Titel *Das Spiel des Unsagbaren. Ludwig Wittgenstein*. Und obwohl diese „architekturverhüllende Maßnahme“ ausstellungsbedingt zeitlich beschränkt war, offenbarten sich die Stützen seither kaum noch in ihrer ursprünglichen Konzeption. Entweder wurden sie von neuem verkleidet oder ab 1991 wiederholt direkt mit weißer Farbe überstrichen.

Mich begann die verborgene Präsenz dieser seit nunmehr 20 Jahren übermalten Stützen zu interessieren, welche Wirkung sie heute auf den Raum ausüben würden und welchen Einfluss sie auf die ausgestellten Werke hätten. Meine erste Anweisung beim Konzipieren der Ausstellung bestand folglich darin, die mittlerweile vier Millimeter dicken Farbschichten der vier Säulen entfernen zu lassen, um ihren verborgenen Glanz wieder sichtbar zu machen. Dieser Akt der Wiederherstellung oder Rückführung beruhte aber weder auf dem romantischen Ansatz der architektonischen Restauration noch auf einer konzeptuell künstlerischen Absicht – obwohl mich diese Zwiespältigkeit in meiner kuratorischen Arbeit zugegebenermaßen immer wieder reizt. Vielmehr interessierte mich der pragmatische Ausgangspunkt, den Ausstellungsraum im „Urzustand“ zu sehen und ohne zusätzliche Einbauten adäquat darauf zu reagieren. Es interessierte mich also vor allem, bestimmte Qualitäten oder Atmosphären des

Ortes selbst – den Genius Loci, den „Geist des Ortes“ – auszuloten und mittels ausgewählter Kunstwerke letztendlich bewusster zu machen.

„Was also meinen wir mit der Bezeichnung ‚Ort‘? Offensichtlich ist damit mehr gemeint als die abstrakte Lokalisierung. Wir meinen eine Totalität, die aus konkreten Dingen mit materieller Substanz, Form, Oberfläche und Farbe gebildet wird. Zusammengenommen determinieren diese Dinge einen ‚Umweltcharakter‘, das Wesen eines Ortes. Im allgemeinen existiert ein Ort als ein derartiger Charakter oder eine ‚Atmosphäre‘. Ein Ort ist deshalb ein qualitatives Gesamt-Phänomen, das sich auch nicht auf irgendwelche seiner Eigentümlichkeiten wie etwa räumliche Verhältnisse reduzieren läßt, ohne daß dabei der Blick auf seine konkrete Natur verlorenginge.“<sup>12</sup>

Und so, wie der norwegische Architekturtheoretiker Christian Norberg-Schulz den Genius Loci definierte, sollte die Ausstellung nicht nur einzelne Werke, sondern auch den Ort selbst zum Gegenstand haben. In diesem Spannungsfeld reflektieren die 24 ausgewählten, teils neu produzierten oder rekonstruierten Werke von sieben KünstlerInnen dreier Generationen sowohl die Architektur, die Geschichte wie auch den Geist der Secession. Die im Ausstellungstitel und der Bildkampagne ange deutete „fünfte Säule“ steht sodann sinnbildlich für die Aktualisierung und Wiederbelebung des Genius Loci, in dem sich in letzter Konsequenz eine andere, suggestive Gegenwart manifestiert.

Was die Interpretation dieser (fünften?) Gegenwart betrifft, habe ich aus eigener Unzulänglichkeit – im Sinne Kosuths „Spiel des Unsagbaren“ – den Schriftsteller FERDINAND SCHMATZ gebeten, einen Text zu schreiben. Im Gespräch mit dem Künstler HEIMO ZOBERNIG entstand die Idee der visuellen Umsetzung des Ausstellungstitels, indem in eine historische Raumansicht, 1986 fotografiert von MARGHERITA SPILUTTINI, eine weitere Säule hineinmontiert wurde. Zudem wurde die Fotografin im Sinne einer erneuten Rückkoppelung gebeten, dieselben Räume und die Ausstellung für den vorliegenden Katalog zu dokumentieren.

Das vielfältige Reflektieren von Ort, Werk und Geschichte kommt in den drei Arbeiten von HEIMO ZOBERNIG exemplarisch zum Ausdruck. Anlässlich seiner Personale 1995 ließ er – mit dem von Adolf Krischanitz 1986 für die Secession entworfenen Wandsystem – eine labyrinthartige Installation mit offenen und geschlossenen Räumen bauen, welche im Grundriss auf dem Entstehungsjahr und den Initialen des Künstlers basierte: 95HZ. Für den (inneren) „Kreis“ der Ziffer 9 verwendete Zobernig – aus Mangel an noch verfügbaren Platten – gerade nur die vertikalen Metallstützen der Basiskonstruktion und zog vier neue Spanplattenwände ein. Der Kubus wurde so – ganz gemäß den Strategien Zobernigs – zum einzigen autonomen Objekt der Installation, weil er vom Künstler selbst „materialisiert“ wurde. 16 Jahre nach dato wurde nun an genau derselben Stelle diese „autonome Skulptur“ mit den nun verfügbaren bestehenden Wandelementen der Secession nicht nur rekonstruiert, sondern auch komplettiert (04).

Seine zweite Arbeit bezieht sich auf den ehemaligen Auftrag, das Corporate Design der Secession zu entwerfen, das in der Folge zwischen 1997 und 2007 in über 100 Katalogen zur Anwendung kam. Das zentrale Element in Zobernigs Konzept war einerseits, den als Signet fungierenden Schriftzug „Secession“ in Helvetica-Roman-Versalien zu schreiben, andererseits in der Namensschreibweise das „c“ durch ein „z“ zu ersetzen, was vom damaligen Vorstand aber abgelehnt und gerade nur bei einem Katalog angewandt wurde – jenem zur Ausstellung von Herbert Brandl aus dem Jahr 1998, den Zobernig für seinen Freund als einzigen zur Gänze selbst gestaltete (23). Mit dem besagten Buchstabenwechsel verwies Zobernig nicht – wie oft fälschlicherweise angenommen – auf die Initiale seines eigenen Namens, sondern auf ein Plakat, das vom Architekten Friedrich Kiesler für die *Internationale Kunstausstellung* 1924 entworfen wurde. Bezeichnenderweise – aber dies sei nur am Rande erwähnt – wurde Heimo Zobernig 2010 als erster Österreicher mit dem 7. „Friedrich-Kiesler-Preis für Architektur und Kunst“ ausgezeichnet. Der Umschlag des vorliegenden Kataloges nimmt diesen *Fait divers* von neuem auf.

Mit der dritten und aktuellsten Arbeit dieses Künstlers (05) wird indirekt noch einmal ein Bezug zum Jugend- und Secessionsstil und seiner Forderung nach Ornamentik und Symmetrie sowie der Wiedereinbeziehung von Kunst in das Alltägliche hergestellt. An der Eingangstür steht ein zusammengebasteltes, aber durchaus zeitloses Objekt, bestehend aus einer unbedeckten, weiß gestrichenen Schaufensterpuppe mit einer auf dem Kopf montierten Glühbirne, über welche eine Röhre aus transparenter Spiegelfolie gestülpt ist. Die Skulptur ist sowohl funktionales Design – also eine Stehlampe, die ihre Eigenschaft des Stehens gleich selbst kommentiert – wie auch symbolträchtiges Zitat, das auf einen idealisierten Körperkult verweist.

Die beiden Arbeiten von DORA GARCÍA reflektieren ganz spezifische Aspekte des Secessionsgebäudes, was andeutungsweise bereits in ihren Titeln zum Ausdruck kommt. So konnte die hintere „Apsis“ – in der sich Zobernigs Kubus befindet – im ursprünglichen Projekt von Joseph Maria Olbrich auch als Bühnenraum genutzt werden. Davon zeugen noch heute die beiden seitlichen, abgedeckten Luken, hinter denen Richtscheinwerfer für die Beleuchtung aufgestellt werden konnten. *Just Because Everything is Different, It Does Not Mean that Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney* [Nur weil alles anders ist, heißt dies nicht, dass sich irgendetwas verändert hat: Lenny Bruce in Sydney] verweist indirekt auf dieses performative Set. Es handelt sich um eine auf DVD dokumentierte Performance (21), welche anlässlich der Sydney Biennale 2009 im berühmten Operngebäude von Jørn Utzon einmalig aufgeführt wurde. Ihre Performance nimmt einen Vorfall des amerikanisch-jüdischen Komikers Lenny Bruce zum Ausgangspunkt, dessen Aufführung in jenem Gebäude am 6. September 1962 bereits nach seinen – legendär gewordenen – Begrüßungsworten „What a fucking wonderful audience!“ unterbrochen und der von der

Polizei direkt von der Bühne weg abgeführt wurde. Dora Garcías „hypothetisches“ Re-Enactment, das so nie stattgefunden hat, verweist im aktuellen Kontext auch auf den „Spielraum“, der so kaum genutzt wurde.

Ihre zweite Arbeit stammt aus der Serie *Golden Sentences* [Goldene Sinnsprüche]. Es handelt sich dabei um ethnologische Weisheiten und euphemistische Wahrheiten, die in blattgoldenen Lettern auf der Wand angebracht werden, wie zum Beispiel: *Kunst ist für alle da, aber nur eine Elite weiß es; Das Leben kann nur verstanden werden, wenn es zurückgespult wird oder Realität ist eine hartnäckige Illusion*. Das in der Secession direkt auf der Wand angebrachte goldene Textfresko *Die Zukunft muss gefährlich sein* (10) kann nicht nur als Kommentar auf die Risiken eines politisch unkorrekten Komikers gelesen, sondern auch als Gegenthese zum optimistischeren Motto der Secessionisten über dem Eingangsportal „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ verstanden werden.

Mit ihren vier Raumaufmalungen hat JOËLLE TUERLINCKX eine farbliche Abfolge in Weiß, Silber, Grau und Braun geschaffen, welche sich auf vier subjektive „Dokumente“ bezieht: auf ein gerastertes Bildlogo eines Papierherstellers (weiß), ein Stanniolpapier (silbern), eine Farbkarte (grau) sowie auf eine alte Planskizze. Bei letzterer Referenz handelt es sich um einen der originalen Ausführungspläne der in dieser Ausstellung thematisierten Säulen des Architekten Adolf Krischanitz (18). Der Plan wird in einem kleinen, von der Künstlerin mit Tee ausgemalten Kabinett im Untergeschoss gezeigt, welches entsprechend dem „Rück-Bau“-Prinzip nun „historisch“ als *Salle x ans d'âge* [x Jahre gealterter Saal] erscheint (17). Ihr *Salle gris neutral* [Saal, neutrales Grau] (13-a) bezieht sich auf eine Kodak-Graukarte, welche professionelle Fotografen als Orientierungshilfe verwenden: „pour faire des bonnes expositions“; was im Französischen zweideutig ist und so viel bedeutet wie „eine Hilfe für die richtige Belichtungszeit“ wie auch „eine Hilfe für gute Ausstellungen“ (13-b).

Im dritten Untergeschossraum befindet sich der *Salle argent* [Silberner Saal], dessen Farbigkeit sich auf das Stanniolpapier der belgischen Mignonnette-Schokolade von Côte d'Or bezieht und zudem als Untergrund für die Filmprojektion von Dora García dient (19-a). Die Lichtreflexion(en) auf der silbernen Wandfarbe findet zugleich einen Gegenpart in der im Hauptsaal aufgestellten Fotostudioblitzlampe, welche den vielsagenden Titel *Flash Vision* [Blitzlicht Vision] trägt (08). Die Kadenz des Blitzes ist dabei variabel, aber größer als 24 Sekunden. Die Künstlerin referiert hier auf die Bildanzahl pro Sekunde im Film und dehnt sozusagen ein festes zeitliches Momentum nach ihrem Gutdünken. Ihre vierte Wandmalerei *Coin d'ombre 'SUPERWHITE'* [Schattenecke ‚SUPERWHITE‘] im weiß belassenen Hauptraum besteht aus einer weißlich ausgemalten Ecke. Der gerasterte Übergang von der einen in die andere Farbe scheint dabei die bestehende Raumbegrenzung aufzulösen (09). Schlussendlich wird aus Anlass der Ausstellung das Künstlerbuch *Les moments*

*d'espace* [Momente des Raumes] von Joëlle Tuerlinckx (24) publiziert, dessen „autobiografischer“ Text auf einer im letzten Jahr in Gent gehaltenen Vortragsperformance basiert, welche in der letzten Woche der Ausstellung in Wien erneut aufgeführt wird. Darin beschreibt sie minutiös – ähnlich wie Wittgenstein in seinem *Tractatus* – ihre Überlegungen und Erfahrungen zum Phänomen „Raum“.

Die vier Arbeiten von PETER DOWNSBROUGH fügen sich vergleichsweise diskret in den Kontext der Ausstellung wie auch des Hauses. Die beiden im Hauptraum installierten Versionen von *Two Poles* (06, 07), einer Art skulpturaler Zeichnung von jeweils zwei parallel verlaufenden, schwarz gestrichenen vertikalen Rohren, beziehen sich wohl am offensichtlichsten auf die vier zentralen Stützen der Secession. Die aus Stahl geschnittenen Lettern *BUT, SHIFT, THEN* (15), welche diskret auf dem Boden der Galerie im Untergeschoss verteilt sind, können als Echo des kuratorischen Ausgangspunktes verstanden werden. Die Konjunktion steht synonym für den „Rück-Bau“, das Verb für die Bedeutungsverschiebung und das Adverb für den neuen Effekt.

Ähnlich subtil kommentiert das auf die Wand geklebte Fresko *UND* (16) des Künstlers eigene Arbeit der *Two Poles*, indem es auf zwei identische Säulen am Eingang zur großen Galerie im Untergeschoss aufmerksam macht. Die gedanklichen Rückkoppelungen schließen sich in dem von Peter Downsborough für die Ausstellung konzipierten 20-seitigen Buch *a place – Wien* (22), das sinnigerweise zusammen mit dem einzigen von Heimo Zobernig vollständig gestalteten *Secession*-Katalog und dem Künstlerbuch von Joëlle Tuerlinckx im Grafischen Kabinett präsentiert wird. Das Heft setzt einerseits die von Downsborough bereits 1977 realisierte Reihe *a place – Düsseldorf, a place – New York* und *a place – fort*, welche nebst den Worten „a place“ und „here“ erneut die parallelen Linien – die sogenannten „Two Lines“ – mit jeweils einem Foto der im Titel genannten Stadt beinhaltet. Die neue Ausgabe ist im Layout mit den drei vorangegangenen identisch, enthält aber nun ein aktuelles Foto von Wien, von dem nahe der Secession gelegenen Karlsplatz.

Zwei Werke von GUILLAUME LEBLON reflektieren jeweils ihre direkte Umgebung. *Correction* [Korrektur] (03), ein Eckprofil aus Messing, nimmt sowohl die Materialität wie auch die Vertikalität der Krischanitz-Stützen auf, während *Les objets meurent aussi* [Objekte sterben auch] (14) das Farbpostulat der Kodak-Karte von Joëlle Tuerlinckx mit einer displayähnlichen Konfiguration zu belegen scheint. Das ausgeprägte Kontextbewusstsein des Künstlers zeigt sich aber vor allem in der für den Hauptraum neu produzierten Arbeit *Catalogue* (02). Mit den schlampig verlegten und mit weißer Farbe übertünchten Teppichfragmenten bezieht sich Guillaume Leblon einerseits auf ein historisches Foto, welches ihn bereits zu einer früheren Arbeit inspirierte. Das Foto entstand 1902 während eines Ausstellungsabbaus in der Secession und zeigt 14 lokale Persönlichkeiten, die für ein Gruppenbild auf einem aufgerollten Teppich posieren. Andererseits verweist

er mit dem Titel *Catalogue* auf diverse Interessen in seiner eigenen Arbeit wie Ebenheit, Volumen, Faltung, Verhüllung, Fundament, Alltagsgegenstand etc.

Die wohl monumentalste Arbeit in der Ausstellung, *C=O=N=S=T=E=L=L=A=T=I=O=N (I call your image to mind)* [Konstellation (Ich gedenke deines Bildnisses)] von CERITH WYN EVANS (01), besteht aus einem von der Decke abgehängten Mobile mit 16 verchromten Scheiben, welche durch ihre hochpolierten Oberflächen und Rotationen die Raumeindrücke der BetrachterInnen ständig zu brechen scheinen. Integrierte Lautsprecher, aus denen ein Remix unterschiedlichster Musikstücke zu hören ist, verleihen dem Raum eine irrealen Atmosphäre und setzen im wahrsten Sinne des Wortes den „Ton“ zur Ausstellung. Das scheinbar Unzusammenhängende, Fragmentierte und Flüchtige der gezeigten Arbeiten wird durch diese ephemere Geste gefasst und konsolidiert.

Seine zweite und zugleich die kleinste Arbeit in der Ausstellung ist eine bildhafte Umsetzung der Redewendung „so to speak“ [sozusagen]. Das Neonschriftzeichen „...“ (20) dient dabei nicht nur funktional zur spärlichen Ausleuchtung des von Tuerlinckx silbernen gestrichenen Galerieraumes oder als Respondent der Begriffe von Peter Downsbrough. Als orthografischer Platzhalter verkörpert es das eigentliche kuratorische Bestreben der Ausstellung: das Zusammenstellen einer scheinbar arbiträren Konstellation von Arbeiten, deren unterschiedliche Wechselbeziehungen das Gesamtphänomen dieses spezifischen Ortes und nicht zuletzt auch dessen Umgebung erfahrbar machen.

Die Intervention von LUZ BROTO *Right Cube\_06: der Außentemperatur angleichen* (11) – Teil einer seit 2007 sporadisch entstandenen Werkreihe, in welcher die Künstlerin unter anderem Phänomene wie Erwartung, Privatheit, Sicherheit, Wert oder Zufall mit dem Dispositiv des White Cube vergleicht – versucht auf unscheinbare, aber treffende Weise die Umgebung zu thematisieren. Mit ihrer sechsten „Anweisung“ lässt Broto die normalerweise konstante Temperatur des Hauptraumes der Außentemperatur anpassen, wodurch ihr Eingriff je nach Wetterbedingungen mehr oder weniger evident nachvollziehbar wird. So einfach und unschuldig dieser Eingriff erscheinen mag, so komplex ist er im Zusammenhang mit der Secession. Zum einen wird die Saalaufsicht zum performativen Komplizen, indem sie das Unvorhersehbare und Unkontrollierbare ständig kontrollieren und die analog arbeitende Klimaanlage permanent auf die aktuell herrschende Außentemperatur einstellen muss – was altersbedingt auch eine dementsprechend penetrante Geräuschkulisse (White Noise!) zur Folge haben kann. Zum anderen provoziert die Anweisung auch eine kulturelle Pointe, indem die Institution gezwungen wird, ein „generelles“ Klima – sei es sozial, politisch oder intellektuell – ins eigene Haus zu inkorporieren und dort zu manifestieren. Während der Ausstellung werden die gemessenen Temperaturen mehrmals täglich auf der Webseite der Secession ([www.secession.at](http://www.secession.at)) aktualisiert. Eine Liste aller Messwerte ist ebenfalls hier abrufbar. Die Webseite der Künstlerin ([www.luzbroto.net](http://www.luzbroto.net)) ist mit jener der

Secession verlinkt. *Right Cube\_06* hinterfragt somit vielleicht am zwingendsten den Status, die Politik, die räumliche Bedingung und die Legitimation eines Kunsthauses.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen an diesem Projekt beteiligten KünstlerInnen, Institutionen, Galerien und LeihgeberInnen herzlich für die großzügige Unterstützung und Zusammenarbeit bedanken. Mein besonderer Dank gilt dem Präsidenten der Secession András Pálffy und seinem Vorstand für die herausfordernde Einladung, der Kuratorin des Hauses Jeanette Pacher für die unermüdliche Unterstützung und dem Schriftsteller Ferdinand Schmatz für seinen inspirierenden Textbeitrag.

Moritz Küng

- <sup>1</sup> Am 3. April 1897 schlossen sich 40 Künstler zur „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ zusammen, um sich von der konservativen „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus“ abzuspalten. Diese Gegenbewegung sollte den Aufbruch in die Moderne symbolisieren und resultierte in der Gründung der Wiener Secession.
- <sup>2</sup> Erster Vereinspräsident der Secessionisten (1897–1899), dessen berühmter, 1902 geschaffener *Beethovenries* anlässlich der Hommageausstellung an den Komponisten seit der Generalsanierung 1985/86 im Untergeschoss der Institution permanent zu besichtigen ist.
- <sup>3</sup> Lateinisch für „Heiliger Frühling“; Inschrift auf der Fassade links vom Haupteingang und Titel der Künstlerzeitschrift, welche von den Secessionisten zwischen Jänner 1898 und Oktober 1903 monatlich herausgegeben wurde und als Experimentierfeld für die grafischen Künste sowie der Verbindung von Literatur und bildender Kunst diente.
- <sup>4</sup> Joseph Maria Olbrich (1867–1908) war Gründungsmitglied der Secession und ein von Otto Wagner besonders geförderter Architekt. Er zeichnete zunächst 1897 ein erstes Projekt für das Vereinsgebäude an der Wollzeile, was eine große Kontroverse zur Folge hatte. Sein zweiter Entwurf, diesmal für den alternativen und heutigen Standort an der Friedrichstraße, wurde im November des gleichen Jahres bewilligt und am 12. November 1898 fertiggestellt. Olbrich kommentierte sein Projekt mit den Worten: „Mauern sollen es werden, weiß und glänzend, heilig und keusch“ („Das Haus der Secession“, in: *Der Architekt*, V, 1899, S. 5).
- <sup>5</sup> Das vom ungarisch-österreichischen Schriftsteller und Journalisten Ludwig Hevesi geprägte Motto der Secessionisten diente ursprünglich als Aufschrift über dem Hauptportal des Gebäudes, wurde aber 1907 im Zuge einer Renovierung entfernt und erst 1960 vom Bildhauer Rudolf Schwaiger von neuem montiert.
- <sup>6</sup> Josef Hoffmann (1870–1956), Architekt und ehemaliger Vereinspräsident der Secession (1948–1949), verantwortete 1900 anlässlich der 8. Ausstellung mit Möbeln und Raumausstattungen die erste von insgesamt fünf Renovierungen des Gebäudes; weitere Veränderungen, Umbauten und Renovierungen wurden 1907 durch Robert Oerley, 1948 durch Balbac/Hoffmann, 1963 durch Ferdinand Kitt und 1985/86 durch Adolf Krischanitz und Otto Kapfinger vorgenommen.
- <sup>7</sup> 1986 wurde das Gebäude nach einer Generalsanierung, welche der Architekt Adolf Krischanitz verantwortete, mit der Ausstellung *Weltbilder. 7 Hinweise* am 26. Jänner wiedereröffnet (mit Werken von Erwin Bohatsch, Gunter Damisch, Bruno Gironcoli, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Mario Merz und Mimmo Paladino).
- <sup>8</sup> Zum Beispiel: Sol LeWitt, *Wall Drawings*, 18.05.–03.06.1988 / *Das Spiel des Unsagbaren. Ludwig Wittgenstein*, kuratiert von Joseph Kosuth, 13.09.–29.10.1989 / *Im Raum die Farbe*, Arbeit in situ: Daniel Buren, 17.11.–14.12.1989 / Heimo Zobernig, 26.07.–27.08.1995 / Marcus Geiger, 30.01.–15.03.1998 / *Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, kuratiert von Robert Fleck, 03.04.–21.06.1998 / Rirkrit Tiravanija, 04.07.–01.09.2002 / Hans Schabus, 27.02.–27.04.2003 / *Die Regierung: Paradiesische Handlungsräume*, kuratiert von Ruth Noack und Roger M. Buegel, 24.02.–24.04.2005 / Thomas Hirschhorn, 05.07.–04.09.2008 / *The Death of the Audience*, kuratiert von Pierre Bal-Blanc, 03.07.–30.08.2009 / Francis Upritchard, 30.04.–20.06.2010 / Lara Almarazgui, 10.09.–07.11.2010.
- <sup>9</sup> Michel Onfray, „Ästhetische Plattentektonik – eine Apologie aller Secessionen“, in: *Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, hg. v. Wiener Secession und Robert Fleck, Prestel Verlag, München 1998, S. 12.
- <sup>10</sup> Otto Kapfinger / Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Böhlau, Wien 1986, S. 111 f.
- <sup>11</sup> Adolf Krischanitz in einem Gespräch mit dem Autor, 14.03.2011.
- <sup>12</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Klett-Cotta, Stuttgart 1982, S. 6.



Secession, 1899, Blick vom Karlsplatz / View from the Karlsplatz; Foto / Photo: Archiv Secession  
© IMAGNO/Austrian Archives



Secession, 1945, zerstört im Krieg / destroyed during WW2  
Foto / Photo: Archiv Secession



Ansicht der von Joseph Kosuth kuratierten Ausstellung *Das Spiel des Unsagbaren*. Ludwig Wittgenstein, 1989, wo die vier zentralen Stützen zum ersten Mal verkleidet wurden / View of the exhibition curated by Joseph Kosuth *The Play of the Unsayable*. Ludwig Wittgenstein, 1989, in which the four central columns were covered up for the first time  
Foto / Photo: Margherita Spiluttini



Secession, 1986, Hauptraum mit den vier polierten Säulen / Main gallery with the four polished chrome columns  
Foto / Photo: Margherita Spiluttini



Gruppenporträt anlässlich der XIV. Ausstellung in der Secession, 1902 / Group portrait made on the occasion of the XIV exhibition at the Secession, 1902  
Von links nach rechts / From left to right: Anton Stark, Gustav Klimt, Kolo Moser, Adolf Böhm, Maximilian Lenz, Ernst Stöhr, Wilhelm List, Emil Orlik, Maximilian Kurzweil, Leopold Stolba, Carl Moll, Rudolf Bacher (sowie zwei Arbeiter im Hintergrund / as well as two workers in the background); Foto / Photo: Moriz Nähr, Archiv Secession; © IMAGNO/Austrian Archives



Friedrich Kiesler, Plakat zur Internationalen Kunstausstellung, 1924 / Poster for the International Art Exhibition, 1924  
Foto / Photo: MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien / Austrian Museum of Applied Arts, Vienna  
© IMAGNO/Austrian Archives



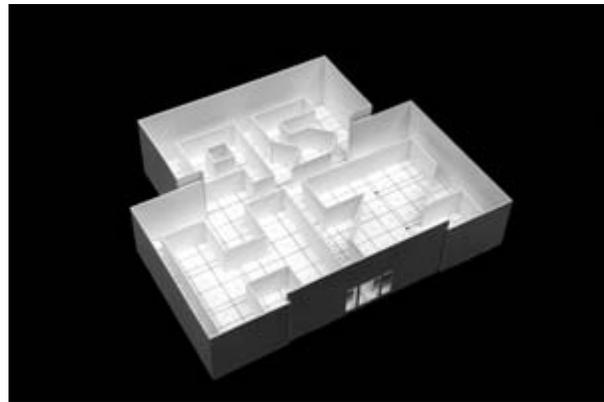
Secession 1985/86, im Gerüst während der Generalrenovierung / under scaffolding during the renovation  
Foto / Photo: Archiv Secession



Secession, 2003, Haupteingang im aktuellen Zustand mit dem vergoldeten Motto „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ und „Ver Sacrum“ / Main entrance in its current form with the golden motto „To the age its art, to art its freedom“ and „Ver Sacrum“; Foto / Photo: Margherita Spiluttini



Secession, 2001, Hauptraum mit den vier, seit 1991 weiß überstrichenen Säulen / Main gallery with its four columns, which have been painted white since 1991  
Foto / Photo: Matthias Herrmann



Heimo Zobernig, Modell zu seiner Einzelausstellung in der Secession mit dem Layout HZ95, 1995; Karton, Fotokopie, Papier / Model for his solo exhibition at the Secession with the layout HZ95, 1995, cardboard, photocopy, paper, 6,5 x 29,3 x 24,5 cm; Foto / Photo: Archiv HZ, Wien / Vienna © VBK Wien / Vienna



Umschlag des von Heimo Zobernig gestalteten Kataloges *SEZESSION: Herbert Brandl*, anlässlich dessen Einzelausstellungen in der Wiener Secession (20.11.1998–17.1.1999) und der Kunsthalle Basel (30.1.–21.3.1999) / Cover of the catalogue *SEZESSION: Herbert Brandl*, designed by Heimo Zobernig on the occasion of Brandl's exhibitions at the Secession, Vienna (20 November 1998–17 January 1999) and the Kunsthalle Basel (30 January–21 March 1999).  
Foto / Photo: Archiv HZ, Wien / Vienna; © VBK Wien / Vienna



Peter Downs brough, *Untitled*. Wien 2011, Ansicht vom Karlsplatz, welche der Künstler für sein Buch *a place – Wien*, 2011 verwendete / View from the Karlsplatz which the artist used in his book *a place – Wien*, 2011  
Foto / Photo: Peter Downs brough, Artists Rights Society (ARS)/New York, © VBK Wien/Vienna

## THE EXHIBITION AS REVERTIVE CONSTRUCTION

1897,<sup>1</sup> Gustav Klimt,<sup>2</sup> Ver Sacrum,<sup>3</sup> Josef Maria Olbrich,<sup>4</sup> Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit,<sup>5</sup> Josef Hoffmann,<sup>6</sup> and 1986<sup>7</sup> are just a few key dates, slogans, names and titles from the celebrated history of the Vienna Secession: in recent years the historical and architectural context of this institution has been explored in a number of exhibitions by artists or curators.<sup>8</sup> Accepting the invitation to create a group exhibition for all five exhibition spaces – the ascetically cool, remarkably clear structure of the dominant main space, the more intimate Grafisches Kabinett on the upper floor, and the three very different gallery spaces on the lower floor – I approached the task initially with a certain naïveté. I allowed myself to be led by my very own, admittedly somewhat jejune conviction that the space itself would declare what art it needed. But the actual backdrop of the Secession was so rich and the “voices” so numerous that by way of a reflex I decided to proceed with an associative localisation rather than working with a clear subject or a didactic discourse.

First of all, I was interested in providing an atmosphere alongside the striking architecture which would evoke the institution’s credo once more. Just as the Secessionists made Friedrich Nietzsche’s interpretation of the cult of Dionysius in the Birth of Tragedy out of the Spirit of Music (1872) their own – “the struggle between the Apollonian (the absorption of the one in the many) and the Dionysian principle (the absorption of the many in the one)” and “celebrated the creative energy, the power of newness, the power of destruction and the greatness of the reconstruction”<sup>9</sup> – my proposal was also to be based on correspondences and contradictions.

Consulting earlier exhibition catalogues, I came upon a fait divers which had remained literally hidden for decades and could be indirectly traced back to the architect ADOLF KRISCHANITZ. With his total renovation of Secession in 1985/86 he took an idiosyncratic approach to the historic architecture which went beyond the parameters of a standard refurbishment. Architecture critic Otto Kapfinger described his approach as follows:

“From the very beginning, the Olbrich building was constantly being changed and simplified, totally emptied by the war, then successively reconstructed and once more enriched with new signs of commemoration: writing which had been removed in 1907 was replaced in 1960; ornamentation which was taken down after the departure of the Klimt group was reconstructed in 1964 ... Like a phoenix from the ashes, this building, this ‘Temple of Renewal’ should be seen as various interpretations of its permanent statement of being ‘reborn’. [...] All these aspects indicated that the process of renovation should not be rolled out with a distanced and dissecting attitude, but that one should proceed in an integrative, holistic fashion. It was not about liberating a concealed ‘original’ or merely cleaning up or conserving the status quo uncritically or cynically; [...] the point, rather, was to

generate a new layer by logically proceeding from what came before, providing a new interpretation of old and new, of preservation, repair, completion, adaptation, and modernisation.”<sup>10</sup>

Krischanitz postulated a vocabulary in the Olbrichian field of a decorative art nouveau which could be read as a daring reaction to (historically ironic) post-modernism and (hysterically critical) meta-modernisms. He himself spoke repeatedly not of a renovation, but of a Rückbau, or a “revertive construction”.<sup>11</sup>

Among his numerous interpretative details were the four central columns which accentuate the transition from the almost six-metre-high main space to the two somewhat lower “side aisles” as well as their roof lanterns. Clad with highly polished, glossy steel surfaces fixed with visible bronze screws and bolts, it was not only possible to misread these columns as a reference to Joseph Maria Olbrich and his teacher Otto Wagner, but also as disturbing the neutrality proclaimed by the white cube. As a result the four supports were covered after just three years with wooden panelling and painted over – tellingly to mark the 1989 exhibition curated by American artist Joseph Kosuth with the significant title: Das Spiel des Unsagbaren. Ludwig Wittgenstein [The Play of the Unsayable]. And although this measure to “veil” the architecture was temporally limited to the exhibition, since then the columns have scarcely revealed themselves in their original form: they were either covered up once more or – as has happened repeatedly since 1991 – painted white.

I became interested in the hidden presence of these columns, which have now spent the last twenty years under coats of paint; I was interested in the impact they would have on the space and the influence they would have on the works exhibited. My first step in designing the exhibition was thus to have the layers of paint (which were four millimetres thick by that point) removed from the four columns in order to reveal their original shine once more. This act of restoration or return is based neither on a romantic approach to architectural restoration nor on a conceptual artistic intention, although this duality has admittedly frequently interested me in my curatorial work. I was instead much more interested in taking the exhibition space in its “original state” as my starting point and reacting to it adequately without any additional installations. I was thus primarily concerned with plumbing certain qualities or atmospheres of the space itself – the genius loci, the spirit of the place – and ultimately making us more aware of it by using selected artworks.

“What do we mean by the term ‘site’? Clearly something more is meant than abstract localisation. We mean a totality that is formed from concrete things with material substance, form, surface and colour. As a whole, these things define the ‘environmental character’, the essence of a site. In general, a site exists as this kind of character or ‘atmosphere’. A site is therefore a qualitative overall phenomenon which cannot be reduced to any of its qualities – like spatial relations, for example – without losing sight of its concrete nature.”<sup>12</sup>

As Norwegian architectural theorist Christian Noberg-Schulz defines the genius loci, the exhibition should not merely focus on individual works, but also on the site itself. Set against a background of this tension, the twenty-four selected works, in part newly produced or reconstructed, by seven artists spanning three generations, reflect the architecture, the history, as well as the spirit of the Secession. The “fifth column” alluded to in the exhibition title and visual campaign thus emblematises a reanimation and bringing-up-to-date of the genius loci in which a different, suggestive present manifests itself.

As far as the interpretation of this (fifth?) present is concerned, out of a sense of my own insufficiency – in the sense of Kosuth’s “Play of the Unsayable” – I asked the author FERDINAND SCHMATZ to write a piece for this catalogue. In conversation with the artist HEIMO ZOBERNIG, the idea of a visual implementation of the exhibition title arose in which an actual fifth column was edited into a historical installation view photographed in 1986 by MARGHERITA SPILUTTINI. Moreover, Spiluttini was also asked to document the same space and the exhibition for this catalogue.

The multiple reflections between location, work and history are exemplified in the three works by HEIMO ZOBERNIG. To mark his personal show in 1995, he had a labyrinthine installation – erected using the wall system developed by Adolf Krischanitz in 1986 for Secession – with open and closed spaces, the foundation of which was based on the year of its construction and the initials of the artist: “95HZ”. For the (inner) “circle” of the number nine Zobernig used – due to a lack of any other boards – the vertical metal supports of the basic construction and inserted four new particleboard walls. Entirely in accordance with Zobernig’s intentions, the cube became the only autonomous object of the installation because it was “materialised” by the artist himself. Sixteen years later this “autonomous sculpture” is not only reconstructed but completed using the now available wall elements of the Secession (04).

His second work refers to his former commission to come up with a new corporate design at Secession, which was used between 1997 and 2007 for over a hundred catalogues. The central element in Zobernig’s concept was to write the name Secession – which serves as an emblem for the museum – in Helvetica Roman capitals, while at the same time changing the spelling of the institution’s name from “Secession” to “Sezession”. The latter was rejected by the board of directors at the time and only used for a single catalogue, the 1998 catalogue for an exhibition showing work by Herbert Brandl, which Zobernig designed himself for his friend; it also proved to be the only catalogue that Zobernig produced in its entirety (23). With the aforementioned change of the letter “z”, Zobernig was not referring, as is often mistakenly assumed, to the first letter of his own last name, but to a poster designed by the architect Friedrich Kiesler for the Internationale Kunstausstellung in 1924. Incidentally, in 2010 Heimo Zobernig was awarded the seventh Friedrich Kiesler Preis für Architektur und Kunst, making

him the first Austrian to receive the prize. The cover of this catalogue takes up this fait divers anew.

With the third and most recent work of this artist (05), a link is indirectly made to art nouveau and Secession style and its call for ornament and symmetry as well as for the reintegration of art into the everyday. An object – as timeless as it is cobbled together – is placed in the entryway, consisting of an unclothed, white window mannequin with a light bulb placed on its head, covered with a pipe of two-way mirror foil. The sculpture is both functional design – a floor lamp which comments on its nature as a “standing” object – and a symbolic quotation referring to the worship of the ideal body.

The two works by DORA GARCÍA reflect quite specific aspects of the Secession building which are already alluded to in their titles. In Joseph Maria Olbrich’s original plan, the rear apsis – in which Zobernig’s cube is found – could also be used as a theatre. Today, the two covered spaces on the sides of the room, behind which spotlights can be installed, still attest to this. Just Because Everything is Different, It Does Not Mean that Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney refers indirectly to this performative set: a performance documented on DVD (21) which was staged to mark the 2009 Sydney Biennial in the famous opera building designed by Jørn Utzon. García’s performance examines what happened when the Jewish-American comedian Lenny Bruce appeared at the Sydney Opera House on 6 September 1962. His act stopped immediately after his opening – and now legendary – words, “What a fucking wonderful audience!”, at which point the comedian was led off stage by the police. Dora García’s “hypothetical” re-enactment – which never actually took place in that form – also refers in the present context to the “theatre” space that has seldom been used as such.

Her second work comes from the series Golden Sentences. At issue here are ethnological truths which are written on the wall in gold leaf, for example: “Art is for everyone, but only an elite knows it”; “Life is only properly understood when rewound”; and “Reality is a very persistent illusion”. The text fresco applied directly to the wall at the Secession Die Zukunft muss gefährlich sein [The future must be dangerous] (10) should not only be read as a commentary on the risks taken by a politically incorrect comedian, but also a counter position to the more optimistic motto of the Secessionists over the entrance, Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit [To the age its art, to art its freedom].

With her four spatial interventions, JOËLLE TUERLINCKX has created a colourful series in white, silver, grey and brown which she relates to four subjective “documents”: the patterned logo of a paper producer (white), the packaging of a Belgian chocolate maker (silver), a colour card (grey), as well as an old construction plan. The last reference is to the original plans for Adolf Krischanitz’s columns as thematised by the exhibition (18). The plan is displayed in a small room on the lower level, which is painted by the artist with tea and according to the principle

of “revertive construction” now appears “historically” as *Salle x ans d’âge [Hall X Years Old]* (17). *Salle gris neutral [Grey Hall Neutral]* (13-a) refers to a Kodak grey card which professional photographers use as an aid: *pour faire des bonnes expositions, which in French has a double meaning: both “for setting the right exposure” and “for staging a good exhibition”* (13-b).

The *Salle d’argent [Silver Hall]* is located in the third room on the lower level. The colour refers to the tinfoil packaging of Belgian *Cote d’Or Mignonnette* chocolates and also serves as a backdrop for *Dora García’s* film projection (19-a). The light reflections on the silver walls find their counterpart in the photographic flash installation in the main hall, which bears the eloquent title *Flash Vision* (08). The rhythm of the flash is variable, but always longer than twenty-four seconds. By referring to the number of images per second shown in a film, the artist thus extends a fixed temporal momentum according to her whim. The fourth wall painting *Coin d’ombre ‘SUPERWHITE’ [Shadowy Corner ‘SUPERWHITE’]* in the white main room consists of a corner painted in a whitish hue. The incremental transition from the one to the other colour seems to dissolve the existing spatial limitation (09). Finally, the artist’s book *Les moments d’espace [Moments of Space]* by *Joëlle Tuerlinckx* (24) will be published especially to mark the exhibition; the “autobiographical” text of this book is based on a lecture performance given last year in Ghent which will be performed once more in the last week of the exhibition in Vienna. In this performance, *Tuerlinckx* describes in minute detail – similarly to *Wittgenstein* in his *Tractatus* – her considerations on and experience of the phenomenon of space.

In comparison, the four works by *PETER DOWNSBROUGH* fit rather discreetly into both the context of the exhibition and the institution itself. The two versions of *Two Poles* (06, 07) which are installed in the main space are a kind of sculptural drawing of two vertical parallel pipes painted black, making a very clear reference to the four central supporting columns of the Secession building. The words “then”, “but”, and “shift”, made up of capital letters cut from steel (15), which are discreetly distributed on the floor of the gallery on the lower level, can be understood as an echo of the curatorial starting point. The adverb is synonymous with the revertive construction, the conjunction for the new effect, and the verb for the shift in meaning.

In a similarly subtle way, the fresco *UND* (16) comments on the artist’s own work *Two Poles* by bringing attention to two identical columns at the entrance to the large gallery on the lower level. The conceptual references culminate in the twenty-page book *a place – Wien* (22), conceived for the exhibition, which is presented together with the only Secession catalogue designed entirely by *Heimo Zobernig* – the one where the institution’s name is spelled with a “z” – and the artist’s book by *Joëlle Tuerlinckx* in the *Grafisches Kabinett*. The volume continues the series already realised by *Downsbrough* in 1977, a place – Düsseldorf, a place – New York, and a place –, which alongside the words “a place” and “here” once

again includes the “Two Lines” with a photograph of the city named in the title. The new version is identical in terms of layout to the three preceding, but now contains a current photograph of Vienna showing *Karlsplatz*, located near the Secession.

Two works by *GUILLAUME LEBLON* reflect on their direct surroundings. In *Correction* (03), a corner profile made of brass takes up both the materiality and the verticality of the *Krischanitz* columns, while *Les objets meurent aussi [Objects Die Too]* (14) seems to want to substantiate the colour postulate of *Joëlle Tuerlinckx’s* Kodak card with a display-like configuration. This artist’s pronounced awareness of his surroundings is especially evident in the work *Catalogue* (02), which is produced for the main space. With haphazardly laid carpet fragments covered in white paint, *Guillaume Leblon* is referring, on the one hand, to a historic photograph which had previously inspired him to create an earlier work. The photograph, taken at the Secession in 1902 while an exhibition was being dismantled, shows fourteen prominent local figures standing around a rolled-up carpet posing for a group portrait. On the other hand, with the title *Catalogue* he is referring to diverse interests in his own work, such as levelness, volumes, folding, veiling, foundations, everyday objects, etc.

Probably the most monumental work in the exhibition, *C=O=N=S=T=E=L=L=A=T=I=O=N [I call your image to mind]* by *CERITH WYN EVANS* (01) consists of a mobile hanging from the ceiling with sixteen chrome-plated discs that due to their highly polished surfaces and rotation seem constantly to refract the beholder’s impression of the space. Loudspeakers included in the installation, from which a remix of various pieces of music can be heard, lend the space an unreal atmosphere, setting the “tone” of the exhibition in the truest sense. The apparently incoherent, fragmented and transient nature of the works shown is captured and consolidated by this ephemeral gesture.

A second work by the artist included in the exhibition – the smallest work on view – is a literal visual interpretation of the phrase “so to speak”. An ellipsis in neon (20) – this ellipsis is the work’s title – serves not only the function of dim lighting of the gallery space painted silver by *Tuerlinckx* or as a response to the terms in *Peter Downsbrough’s* work. As an orthographic placeholder it embodies the real curatorial intention of the exhibition: the combination of a seemingly arbitrary constellation of works whose mutual interrelations allow the overall phenomenon of this specific location – and of course, not forgetting its surroundings – to be experienced.

*LUZ BROTO’s* intervention *Right Cube\_06: Der Aussentemperatur angleichen [To adjust to the outer temperature]* (11) – part of a work series which the artist has realised sporadically since 2007 in which she compares phenomena such as experience, privacy, security, value and chance with the apparatus of the *White Cube* – attempts to explore the surroundings in an inconspicuous and yet apposite fashion. With her sixth “directive”,

Broto has the normally constant temperature of the main room adjusted to correspond to the outside temperature, making her intervention more or less evident depending on the weather conditions. As simple and innocent as this intervention might seem, it is quite complex in the context of the Secession. On the one hand, the museum guards become performative accomplices by constantly monitoring something that is unpredictable and uncontrollable and incessantly having to adjust the analogue climate control system to match the outside temperature. Due to the age of the system, this results in a constant level of (white) noise. On the other hand, this directive provokes a cultural statement in that the institution is forced to incorporate and manifest a “general” climate – be it social, political or intellectual – in its own building. During the course of the exhibition the recorded temperatures are updated threetimes a day on the Secession’s website ([www.secession.at](http://www.secession.at)). A list with all measured data is also available here. The artist’s website ([www.luzbroto.net](http://www.luzbroto.net)) is linked to the Secession’s. Right Cube\_06 thus urgently questions the status, the politics, the spatial conditions and the legitimacy of an art institution.

I would like to thank all the artists, institutions, galleries and lenders for their generous support and collaboration. My thanks go above all to Secession president András Pálffy and his board of directors for inviting me to curate this exhibition, Secession’s own curator Jeanette Pacher for her untiring support, and the writer Ferdinand Schmatz for contributing his treatise to the catalogue.

Moritz Küng

Translated by Brian Currid

- <sup>1</sup> On 3 April 1897 forty artists formed the *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Austrian Association of Fine Artists), separating themselves from the conservative *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* (Viennese Cooperative of Fine Artists), which had its seat at the city’s Künstlerhaus. This is said to mark the outbreak of modernism and led to the founding of the Secession.
- <sup>2</sup> First president of the Secession (1897–99); since the general renovation in 1985/86, his famous Beethoven frieze from 1902, created to mark an exhibition paying homage to the composer, has been permanently on view on the lower level of the institution.
- <sup>3</sup> Latin for “sacred spring”; this was the inscription on the building’s façade to the left of the main entrance and the title of an artists’ magazine which was published monthly by the Secessionists from 1898 to October 1903, serving as a platform for experimentation in graphic design as well as creating a link between literature and art.
- <sup>4</sup> Joseph Maria Olbrich (1867–1908) was a founding member of the Secession and an architect favoured by Otto Wagner. The architect’s first commission was to design the association’s building for a site on *Wollzeile*, which resulted in great controversy. His second design, this time for the alternative site on *Friedrichstrasse*, was approved in November of the same year and completed on 12 November 1898. Olbrich described his project as follows, “It is to be made of walls that are white and brilliant, sacred and chaste” (“*Das Haus der Secession*”, in: *Der Architekt* 5 [1899], p. 5).
- <sup>5</sup> The motto “To the age its art, to art its freedom”, coined by the Austro-Hungarian writer and journalist Ludwig Hevesi, was originally placed over the main entrance to the building, but was removed in the course of renovations in 1907, only to be returned by sculptor Rudolf Schaiger in 1960.
- <sup>6</sup> Josef Hoffmann (1870–1956), architect and former president of the Secession (1948–49), was responsible for the first of five renovations of the building, which took place in 1900 to mark the eighth exhibition of furniture and furnishings. Other alterations, reconstructions and renovations were undertaken by Robert Oerley in 1907, Balbac/Hoffmann in 1948, Ferdinand Kitt in 1963 and Adolf Krischanitz / Otto Kapfinger in 1985/86.
- <sup>7</sup> Secession reopened in 1986 after a general renovation undertaken by architect Adolf Krischanitz with the exhibition *Weltbilder: 7 Hinweise*, featuring works by Erwin Bohatsch, Gunter Damisch, Bruno Gironcoli, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Mario Merz and Mimmo Paladino.
- <sup>8</sup> For example: *Sol LeWitt, Wall Drawings, 18 May–3 June 1988*; *Das Spiel des Unsagbaren*. Ludwig Wittgenstein, curated by Joseph Kosuth, 13 September–29 October 1989; *Im Raum die Farbe*, work in situ: Daniel Buren, 17 November–14 December 1989; *Heimo Zobernig*, 26 July–27 August 1995; *Marcus Geiger*, 30 January–15 March 1998; *Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, curated by Robert Fleck, 3 April–21 June 1998; *Rikrit Tiravanija*, 4 July–1 September 2002; *Hans Schabus*, 27 February–27 April 2003; *Die Regierung: Paradiesische Handlungsräume*, curated by Ruth Noack and Roger M. Buerger, 24 February–24 April 2005; *Thomas Hirschhorn*, 5 July–4 September 2008; *The Death of the Audience*, curated by Pierre Bal-Blanc, 3 July–30 August 2009; *Francis Uprichard*, 30 April–20 June 2010; *Lara Almarcegui*, 10 September–7 November 2010.
- <sup>9</sup> Michael Onfray, “Ästhetische Plattentektonik: Eine Apologie aller Secessionen”, in: *Secession: Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit, eds Wiener Secession and Robert Fleck* (Munich: Prestel-Verlag, 1998), p. 12.
- <sup>10</sup> Otto Kapfinger / Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession: Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, (Vienna: Böhlau, 1986), pp. 111–112.
- <sup>11</sup> Adolf Krischanitz in a conversation with the author, 14 March 2011.
- <sup>12</sup> Christian Noberg-Schulz, *Genius loci: Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, (Stuttgart: Klett-Cotta, 1982), p. 6.

## DIE FÜNFTE SÄULE – EIN POETISCHER TRAKTAT

Eine Zahl. Ein Gegenstand. Drei Wörter. Ein Artikel. Ein Zahlwort. Ein Hauptwort.

Die Wörter zu Worten – ein Satz aus Teilen, kombinierte Bausteine. Ein Vorgang. Eine Bewegung. Die Präsentation.

Die Wörter als Begriffe – ein Modell der Welt, des Vorgegebenen, der Repräsentation.

Der Satz:

gebunden durch Verknüpfung eröffnet er – ein Bild aus Wörtern, ein Bild aus Bildern gesetzt auf der Achse der Syntagmen. Ein Teil passt zum anderen, berührt sich, verbindet sich. Pars pro toto, aber stimmig. Das Metonymische ist immer elegant:

*Bei den Römern wurde die Säule in besonderen Fällen nicht als Stütze, sondern als Wandschmuck verwendet, namentlich an den Triumphbögen. In späteren Stilen diente die Säule auch zur Stütze.*

*Säule heißt in der Baukunst eine frei und senkrecht stehende, runde und nach oben sich etwas verjüngende Stütze, die neben ihrem Hauptzwecke des Tragens hauptsächlich auch als Mittel der Verschönerung dient.*

*Säule, in der Kristallographie das Prisma.*

Das Modell:

stellt einen graduellen Zustand dar, ein Stadium der Wirklichkeit, auf ein Modell folgt das nächste, feinere. Sein Kalkül überwiegt die Fantasie, ist Fantasie. Die Definition dominiert das Wort. Logisch. Formal. Aber die Begriffe leuchten auch als Metaphern.

Schau, die Säule des Erkennens: Denk nicht, schau!

*Als Merkwürdigkeiten zeigt man in Konstantinopel die schwitzende Säule, deren Feuchtigkeit für ein Heilmittel gehalten wird; den leuchtenden Stein an einem Fenster der Galerie auf der Westseite; daselbst auch die Pforte des Himmels u. die Pforte der Hölle, zwischen welchen man hindurchgeht.*

Sprich, die fünfte Säule des Erkennens: Trau dich doch, Unsinn zu reden.  
Wir trauen uns und lauschen:

*Drei Säulen tragen mehr als eine.*

*Man kann lange auf einer Säule stehen, ehe man fromm wird.*

*Vier Seulen halten auff das Scheisshaus. (altdeutsches Sprichwort)*

*Wenn Eine Säule bricht (sinkt), fällt der ganze Bau.  
Die Russen sagen: ... so sinkt der ganze Tempel.*

*Bis an die Säulen des Hercules.*

*Zur Bezeichnung einer äussersten Grenze, weil die Alten glaubten, dass jenseits Chades (Cadix) kein Fortkommen mehr sei.*

*Säulen nach Athen tragen.*

*Es hiesse, um das grosse Wort des an „geflügelten“ so reichen Director Cerf vom Victoriatheater zu citiren, Säulen nach Athen tragen.*

*Die Frau trägt drei Säulen des Hauses. (slowenisches Sprichwort)*

*Zu den vier Säulen tanzen gehen.*

*Scherzhaft, um zu sagen, sich ins Bett begeben, wo eben nicht getanzt wird. Die vier Säulen des Bettes gegenüber der einen in den ländlichen Tanzstuben.*

Wenn es die vier Säulen gibt, dann muss es auch diese fünfte geben. Oder es hat sie gegeben. Oder es wird sie geben,

Die fünfte Säule wird kommen, so wie es die vier Säulen gegeben haben wird.

Die fünfte Säule besteht.

Sie steht.

Wir gehen.

Sie geht mit – in uns.

Modell und Satz, Metapher und Metonymie gehen ineinander auf.

Sie bilden eine Kolonne.

Wir bilden eine Kolonne.

Die fünfte Kolonne, aber anders als:

*Die Fünfte Kolonne, eine heimliche, subversiv tätige oder der Subversion verdächtige Gruppierung, deren Ziel der Umsturz einer bestehenden Ordnung im Interesse einer fremden aggressiven Macht ist.*

Wir gehen nämlich friedlich durch die Säulenhalle.

Es handelt sich dabei um keine Dorische Wanderung.

*Um die Eroberung des Peloponnes durch die Dorier (s. d.), in der Sage der Zug der Herakliden im Bunde mit den Doriern in den Peloponnes, um die von ihrem angeblichen Ahn Herakles früher unterworfenen Länder wiederzuerobern.*

Unsere fünfte Säule ist für die fünf Säulen einer Religion nicht unbedingt tragend:

1. Die Glaubensbezeugung (Schahada),
2. das fünfmal täglich zu verrichtende rituelle Pflichtgebet,
3. das Fasten im Monat Ramadan und
4. die Sozialabgabe (Pflichtabgabe / Zakat),
5. mindestens einmal im Leben die Pilgerfahrt nach Mekka.

Aber sie trägt ein Dach. Unser Dach.

Wir verändern es und uns im Gehen. Die Halle unter dem Dach auf den Säulen bleibt nicht die Halle.

Wir sind, wo wir gehen, sie ist, was wir sehen.

Wir sind, was wir sehen, sie ist, wenn wir um sie gehen.

Eine Halle. Ein Gerüst. Material. Ein Bild. Ein Wort.

Die Halle ist unser Bild mit einem Dach auf fünf Säulen.

Nicht mehr. Nicht weniger.

Wir sind.

Wir sind aber auch vorgegeben.

Also zählen wir mit:

eins, zwei, drei, vier –

halt!

Wo ist die fünfte Säule?

Die ersten vier, sie waren da, sie sind da.

Schau (immer wieder):

Hier ist die fünfte Säule. Sie ist nicht sichtbar. Draußen. Sie existiert. In unserem Inneren, als Gegenstand des Bewusstseins. Sie trägt. Auch das Bewusstsein. Sie ist Bestandteil von ihm.

Die Säule des Bewusstseins. Eine von mehreren Säulen.

Was trägt sie?

Die anderen vier tragen die Halle. Nicht den Raum.

Die fünfte trägt ihn. Aus und in uns ein.

Wir tragen ihn so in uns, in unserem Bewusstsein, und drücken ihn über die Sprache aus.

*„Und wer sind diese Ratten im Staat?“ fragte Hoan-Kong.*

*„Leute“, sprach der Minister, „die weder Verdienst noch Tugend haben und gleichwohl die Gunst des Fürsten genießen. Sie verderben alles; man siehet es und seufzet darüber; man weiß aber nicht, wie man sie angreifen, wie man ihnen beikommen soll. Sie sind die Ratten in der Bildsäule.“*

Die Säulen der Sprache sind Wörter als Bilder und Bilder als Wörter.

Ein Dialog:

von Wort zu Wort, von Wort zu Bild, von Bild zu Wort, von Bild zu Bild.

Wir handeln darin und damit, im Raum als Teil des Raums:

Sprachhandeln. Bildhandeln.

Was handeln wir:

Säulen aus Stein, oder aus Säulen aus imaginären Bildern?

Beide, diese wie jene, sind und werden gegeben und bilden den Raum unseres Bewusstseins und den der Außenwelt.

Einzelsummiert.

Aber gemeinsam bilden sie ihn um.

Real. Präsentation.

Die Metapher – zum Beispiel: Diese Theorie baut auf vier Säulen – als Modell wird sie zur Metonymie des Handelns – wir gehen durch die vier Säulen auf die fünfte zu, oder verlassen sie, oder finden sie, oder erfinden sie.

Immer in Bezug. Konstellation. Auch einer zu Nietzsche:

*Und gesteh es nur! Wenig war immer nur geschehn, wenn dein Lärm und Rauch sich verzog.*

*Was liegt daran, daß eine Stadt zur Mumie wurde, und eine Bildsäule im Schlamme liegt!*

*Und dies Wort sage ich noch den Umstürzern von Bildsäulen. Das ist wohl die größte Torheit, Salz ins Meer und Bildsäulen in den Schlamm zu werfen.*

*Im Schlamme eurer Verachtung lag die Bildsäule: aber das ist gerade ihr Gesetz, daß ihr aus der Verachtung wieder Leben und lebende Schönheit wächst!*

*Mit göttlicheren Zügen steht sie nun auf, und leidendverführerisch; und wahrlich! sie wird euch noch Dank sagen, daß ihr sie umstürztet, ihr Umstürzer!*

O, ja.

Wir bauen den Raum neu. Wir, die Arbeiten. Die Kunst – wortwörtlich wie bildlich.

Aber kein Abbild allein weist das Wirkliche aus. Dieses Abbild stürzen wir. Das wäre die übliche Welt, die gegebene, die Halle aus vier Säulen.

Die fünfte erweitert die Halle zum Raum. Das Übliche ins Unübliche.

In Bewegung.

Ein Bau. Nach vorne zurück.

Das ist das Wandeln in der Säulenhalle, das uns verwandelt.

Wir brauchen nichts dafür, außer der fünften Säule.

Wir sind Griechen wie Römer, wir sind beides und auch nicht, in der Secession und keine Secessionisten, aber vielleicht doch Sezessionisten, wir sind Einzelne und einige wie Dora,

und Heimo, und Moritz, und Joëlle, und Peter, und Luz, und Ferdinand, und Cerith, und Guillaume, und andere dazu, die wir wandelnd uns ein-verwandeln wie:

Blatt zu Gold  
Blattstahl zum Heft  
Neon zum Wort  
Buchstabe zu Stahl  
Plastilin zum Tuch  
etc.

Aber „Trockne Säulen“ sind wir nicht:

*Keine Behrenssche oder Zambonische Säule, Voltasche Säule, die aus einer großen Zahl von Scheiben unechten Gold- und Silberpapiers besteht, dient als empfindliches Elektroskop, und, das fünfte Rad/fünftes Rad am Wagen wollen wir auch nicht sein, in einer Gruppe überflüssig, nur geduldet sein. Gewöhnlich hat ein Wagen vier Räder. Für die Stabilität eines Gefährtes ist ein fünftes Rad überflüssig. Allerhöchstens ist das fünfte Rad ein Reserverad, das im Notfall zum Einsatz kommt.*

Wir sind bei Kafka, das leer laufende Rad der Sprache umkreist die fünfte Säule und macht sie voll, paradox:

*Viele beklagen sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben, und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: „Gehe hinüber“, so meint er nicht, daß man auf die andere Seite hinübergehen solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas, das wir nicht kennen, das auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und das uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, und das haben wir gewußt. Aber das, womit wir uns jeden Tag abmühen, sind andere Dinge. Darauf sagte einer: „Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.“ Ein anderer sagte: „Ich wette, daß auch das ein Gleichnis ist.“ Der erste sagte: „Du hast gewonnen.“ Der zweite sagte: „Aber leider nur im Gleichnis.“ Der erste sagte: „Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast du verloren.“*

Und Rilkes Lied von der Bildsäule? Singen wir das? Mit? Vielleicht so:

Säule, du bist das Zeichen, lebend.  
Das Statische löst du ein, und auf.

Wir sehnen uns nach Stille  
unter deinem rauschenden Dach.  
Wir sehnen uns nach Lärm  
unter deinem schweigenden Dach.  
Wir drehen uns um und erstarren nicht.

Dein Traum ist real.  
Unser Leben geht gut  
unter deinem Dach.

Wir haben den Mut,  
zu erwachen mit dir.

*Wer ist es, wer mich so liebt, daß er  
sein liebes Leben verstößt?  
Wenn einer für mich ertrinkt im Meer,  
so bin ich vom Steine zur Wiederkehr  
ins Leben, ins Leben erlöst.*

*Und werd ich einmal im Leben sein,  
das mir alles Goldenste giebt,  
so werd ich allein  
weinen, weinen nach meinem Stein.*

Wir weinen, damit etwas, dem wir nachhängen, wiederkehrt, auch wenn es nicht verloren ist.  
Als Symbol ist es zwar da, aber die reale Funktion scheint zu fehlen.  
Doch das Verborgene liegt immer auf dem Tisch. Wir erschauen es, indem wir hinschauen,  
fügen es zusammen, die Metaphern des Modells werden zur Metonymie des Satzes.

Die Warnung ist uns gewiss:

*Hütet euch, daß euch nicht eine Bildsäule erschlage!*

Die fünfte Säule schlägt nicht. Sie trägt.  
Siehe nach oben ...

Ferdinand Schmatz

## EXPLANATORY NOTE

*This text by the poet Ferdinand Schmatz is a meditation on the “fifth column” coming into being as an idea, as a metaphor, as a shared experience, through language, through words, and through the things they refer to. The text also functions as a portrait of the German word Säule (column), a mapping of its associative field, mentioning its various appearances both in the vernacular and in works of literature and philosophy. Almost always, the associative fields of equivalent words in different languages at best overlap to some extent. Depending on the context, Säule can be rendered in English as column, pillar or pile. There is also the archaic term Bildsäule (literally: picture column), which plays a key role in the quoted passages from Nietzsche, Rilke and Hoan Kong. In the published English versions, Bildsäule is translated simply as “statue”. And then there is Säulen nach Athen, a play on Eulen nach Athen (owls to Athens), the German equivalent of “coals to Newcastle”. These few examples will hopefully suffice to show that any translation hoping to convey the true sense of this piece would have been heavy with footnotes and fragmented by explanatory parentheses, thus betraying the lightness and cohesion of the original.*

*Nicholas Grindell, translator*



## KURZBIOGRAFIEN / SHORT BIOGRAPHIES

Luz Broto (E, 1982, lebt / lives in Barcelona)  
Künstlerin / Artist; [www.luzbroto.net](http://www.luzbroto.net).

Peter Downsbrough (USA, 1940, lebt in Brüssel / lives in Brussels)  
Künstler, repräsentiert von / Artist, represented by: Galerie Martine Aboucaya, Paris; Angels, Barcelona; Barbara Krakow Gallery, Boston; Thomas Zander, Köln / Cologne.

Dora García (E, 1965, lebt / lives in Barcelona)  
Künstlerin, repräsentiert von / Artist, represented by: Galeria Juana de Aizpuru, Madrid / Ellen de Bruine projects, Amsterdam; ProjecteSD, Barcelona; Galerie Michel Rein, Paris; [www.doragarcia.net](http://www.doragarcia.net).

Adolf Krischanitz (A, 1946, lebt in Wien / lives in Vienna)  
Architekt, verantwortete mit Otto Kapfinger die Generalsanierung der Wiener Secession 1985/86 / Architect, along with Otto Kapfinger he was responsible for the general renovation of the Vienna Secession, 1985/86  
[www.krischanitz.at](http://www.krischanitz.at).

Moritz Küng (CH, 1961, lebt / lives in Barcelona)  
Ausstellungskurator für zeitgenössische Kunst und Architektur, designierter Direktor des / Exhibition curator for contemporary art and architecture, designated director of Centre d'art contemporani de Barcelona.

Guillaume Leblon (F, 1971, lebt / lives in Paris)  
Künstler, repräsentiert von / Artist, represented by: ProjecteSD, Barcelona; Galerie Jocelyn Wolff, Paris; [www.guillaumeleblon.com](http://www.guillaumeleblon.com).

Ferdinand Schmatz (A, 1953, lebt in Wien / lives in Vienna)  
Germanist, Philosoph und Schriftsteller von Werken wie / Germanist, philosopher and author of works such as: *Sprache macht Gewalt* (1994), *Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung* (1998), *Portierisch* (2001), *quellen. Gedichte* (2010).

Margherita Spiluttini (A, 1947, lebt in Wien / lives in Vienna)  
Freischaffende Fotografin, 2007 mit dem Goldenen Verdienstzeichen des Landes Wien ausgezeichnet / Freelance photographer, awarded the Goldenes Verdienstzeichen des Landes Wien in 2007; [www.spiluttini.com](http://www.spiluttini.com).

Joëlle Tuerlinckx (B, 1958, lebt in Brüssel / lives in Brussels)  
Künstlerin, repräsentiert von / Artist, represented by: Galerie nächst St. Stephan – Rosemarie Schwarzwälder, Wien / Vienna; Galerie Christian Nagel, Berlin.

Cerith Wyn Evans (UK, 1958, lebt / lives in London)  
Künstler, repräsentiert von / Artist, represented by: Daniel Buchholz, Köln / Cologne; Fortes Vilaça, São Paulo; Taka Ishi Gallery, Tokio / Tokyo; Georg Kargl, Wien / Vienna; Galleria Lorcan O'Neill, Rom / Rome; Galerie Neu, Berlin; White Cube, London.

Heimo Zobernig (A, 1958, lebt in Wien / lives in Vienna)  
Künstler, repräsentiert von / Artist, represented by: Galeria Juana de Aizpuru, Madrid; Chantal Crousel, Paris; Bärbel Grässlin, Frankfurt a. M.; Simon Lee, London; Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna; Nicolas Krupp, Basel; Galerie Christian Nagel, Berlin; Friedrich Petzel, New York; Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen / Antwerp; [www.heimozobernig.com](http://www.heimozobernig.com).

## IMPRESSUM / IMPRINT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Die fünfte Säule* in der Secession, 9. September bis 20. November 2011 / This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Die fünfte Säule* at the Secession, September 9–November 20, 2011

Herausgeberin / Publisher: Secession  
Redaktion / Editors: Moritz Küng und / and Jeanette Pacher mit / with Tina Lipsky  
Publikationsmanagement / Publication manager: Tina Lipsky  
Texte / Texts: Nicholas Grindell, Moritz Küng, András Pálffy, Ferdinand Schmatz  
Übersetzungen / Translations: Brian Currid  
Lektorat / Copy-editing: Johannes Payer (d / g), Tradukas GbR (e)  
Grafik / Graphic design: Alexander Rendi, Mitarbeit / Cooperation: Eugen Lejeune  
Lithografie / Lithography: Iris Ranzinger / Margherita Spiluttini, Wien / Vienna  
Fotonachweis / Photo credits: Archiv Secession; Archiv HZ, Wien / Vienna;  
Artists Right Society (ARS)/New York; Peter Downsbrough; Matthias Herrmann;  
IMAGNO/Austrian Archives; MAK Wien / Vienna; Moriz Nähr; Margherita Spiluttini, VBK Wien / Vienna  
Umschlag / Cover: Bildidee von Moritz Küng und Heimo Zobernig unter Verwendung zweier Aufnahmen des Hauptraums der Secession (1986) von © Margherita Spiluttini / Picture concept by Moritz Küng and Heimo Zobernig using photographs of Secession's main hall taken by © Margherita Spiluttini  
Druck, Gesamtherstellung / Printed and produced by: Ueberreuter Print GmbH, Korneuburg  
Schriften / Fonts: Helvetica46  
Gedruckt auf / Printed on: Core Silk, 170g & 300g  
Auflage / Print run: 800

© 2011 Secession, die Autoren und FotografInnen / authors and photographers

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession  
Friedrichstraße 12, 1010 Wien  
T. +43 1 587 53 07, F. +43 1 587 53 07-34  
office@secession.at, www.secession.at  
ISBN 978-3-902592-47-7

Revolver Publishing  
Immanuelkirchstraße 12, D-10405 Berlin  
T. +49 30 61 60 92 36, F. +49 30 61 60 92 38  
info@revolver-publishing.com, www.revolver-publishing.com  
ISBN 978-3-86895-177-6

Printed in the EU

Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch den Herausgeber und den Verlag. / All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek.  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar / Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>

## AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Kurator / Curator: Moritz Küng  
Ausstellungskoordination / Exhibition coordination: Jeanette Pacher  
Assistenz / Assistant: Barbara Petritsch  
Aufbau / Installation crew: Wilhelm Montibeller, Andrei Galtsov mit / with Ferit Batir, Daniel Bemberger, Matthias Bozic, Rostislav Curik, Thomas Fuchs, Hansjörg Neumayer, Jan Schiefermair, Stefan Waibel, Björn Westphal  
Freilegung der Säulen unter der Leitung des Restaurators / Uncovering of the columns under the guidance of restaurator Peter Hanzer

## DANK / ACKNOWLEDGEMENTS

Acrylstudio Wagner, Wien / Vienna; Emiliano Battista, Brüssel / Brussels; Gabriele Benz & Sarah Krämer, Le Méridien, Wien / Vienna; Pascale Berthier, Assistentin von / assistant of Cerith Wyn Evans, London; Billy, b.m. visual communication, Brüssel / Brussels; Irene Bradbury, Scott Martin, Danae Mossman & Simona Pizzi, White Cube, London; Regina Bühlmann, Kunsthalle Bern, Bern / Berne; Kaatje Gusse, Brüssel / Brussels; Silvia Dauder, ProjecteSD, Barcelona; Thomas Desmet, Gent / Ghent; Christoph Fink, Brüssel / Brussels; FRAC – Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, Dijon; Corinne Giandou, Assistentin von / assistant of Joëlle Tuerlinckx, Brüssel / Brussels; Christina Goestl, Wien / Vienna; Eva Gonzalez-Sancho, Dijon; Peter Hanzer, Wien / Vienna; Margot Hens, Option Media, Mechelen (B); Matthias Herrmann, Wien / Vienna; Renate Kainer & Matthias Meyer, Galerie Meyer Kainer, Wien / Vienna; Georg Kargl, Wien / Vienna; Friederike Kulcsar, Wien / Vienna; Youssef & Jamal, La Fabrique 22A, Brüssel / Brussels;

Stella Lohaus, Antwerpen / Antwerp; Oliver Ottenschläger, Wien / Vienna; Iris Ranzinger, Studio Margherita Spiluttini, Wien / Vienna; Michaela Rapp Zobernig & Maria Huber, Büro Heimo Zobernig, Wien / Vienna; Rosemarie Schwarzwälder, Galerie nächst St. Stephan, Wien / Vienna; Chantal Scotton, FRAC Bourgogne, Dijon; Dusty Sprengnagel, Neon-Line, Wien / Vienna; Jan van Iwaarden, Barneveld (NL); Jobst Wagner, Stiftung Kunsthalle Bern, Bern / Berne; Franz Zauner, Zauner Metallprodukte & Maschinenbau, Eferding (A)

## SECESSION

Vorstand der KünstlerInnenvereinigung der Secession / Board of the Association of Visual Artists Secession  
Präsident / President: András Pálffy  
Vizepräsidentinnen / Vice-Presidents: Anita Witek, Christina Zurfluh  
Schriftführer / Secretary: Michael Kienzer  
Kassier / Treasurer: Josef Dabernig  
Weitere Vorstandsmitglieder / Further Members of the Board:  
Ines Doujak, Elisabeth Gröbl, Roland Kollnitz, Oliver Ressler, Peter Sandbichler, Markus Schinwald, Margherita Spiluttini, Esther Stocker  
KassaprüferInnen / Auditors: Rosa Hausleithner, Octavian Trauttmansdorff

Geschäftsführung / Management: Franz Thalmer  
Kuratorisches Team / Curatorial team: Jeanette Pacher, Annette Südbek, Franz Thalmer  
Publikationsmanagement / Publication manager: Tina Lipsky  
Technische Leitung Ausstellungen / Gallery managers: Florian Miedl, Wilhelm Montibeller  
Haustechnik, audiovisuelle Medientechnik / Facility manager, audiovisual engineering: Andrei Galtsov  
Presse / Public relations: Pia Leydolt  
Print- und Medienproduktion / Print and media production: Tina Lipsky  
Buchhaltung, Shop / Accounting, shop management: Gabriele Grabler  
Assistenz Geschäftsführung / Assistant to the management: Kathrin Schweizer  
Assistenz Administration / Administrative assistant: Albert Warpechowski  
Kunstvermittlung / Art education: Florian Miedl, Kathrin Schweizer und / and Andrea Barth, Verena Faißt, Katrin Lenhard, Alexandra Matzner, Marion Rutzendorfer, Stefan Wirmsberger  
Kassa, Shop / Ticket desk, shop: Nina Hasenöhrli, Gloria Linares, Ulrike Winkler-Hermaden, Mario Zalto mit / with Franziska Archan, Nouria Arpagaus, Georg Baumgartner, Carmen Linares, Jakob Tschannett, Kornelia Zauner  
Aufsicht / Attendants: Robert Eichhorn, Mario Heuschöber, Franz Wischinka  
Hauspflege / Cleaners: Emine Koza und / and Firma Simacek  
Webdesign / Web design: Christina Goestl

## FREUNDE DER SECESSION

Vorstand der Freunde der Secession / Board of the Friends of the Secession  
Präsidentin / President: Sylvie Liska  
Vizepräsident / Vice-President: András Pálffy  
Kassier / Treasurer: Dr. Primus Österreicher  
Weitere Vorstandsmitglieder / Further Members of the Board:  
Mariusz Jan Demner, Gabriela Gantenbein, Francesca von Habsburg, Alexander Kahane, Dkfm. Heinz Kammerer, Dr. Christoph Kraus, Benedikt Ledebur, Franz Seilern

Mäzene der Freunde der Secession / Patrons of the Friends of the Secession  
AHR GmbH, Martin Böhm – Dorotheum, Dr. Peter H. Brunner – Horton International, Dr. Luciano Cirinà – Generali Holding Vienna AG, Prof. Karlheinz Essl – Fritz Schömer GmbH, KR Anton Feistl, Ernfried Fuchs – Sammlung Volpinum, Dr. Roman und Margot Fuchs – Sammlung Fuchs, Dr. Burkhard und Gabriela Gantenbein, KR Günter Geyer – Wiener Städtische Allg. Versicherungs AG, Francesca von Habsburg – TB A21, Dr. Christian Hauer, Rolf Hübner – InterContinental Wien, Alexander Kahane, Michael Klaar, Dr. Christoph und Bernadette Kraus – Kathrein & Co Privatgeschäftsbank AG, Ronald und Jo Carole Lauder, Dr. Robert und Sylvie Liska, Dr. Martin Maxl und Dr. Ulrike Tropper, Alexander Mayr, Thomas Moskovics – Bank Winter & Co. AG, Dr. Arend Oetker, Dr. Ernst Ortenburger – Thiery & Ortenburger, Eduard Pomeranz – FTC Capital GmbH, Dipl.-Ing. Wolfgang Poppe – Vasko + Partner Ingenieure, Andreas G. Pulides, Galerie Thaddaeus Ropac, Dr. Gabriele Schor – Sammlung Verbund, Stefan Stoltzka – STOG GmbH, Stefan und Elisabeth Weber, Mag. Margit Widinski – BDO Auxilia Treuhand GmbH, Otto Ernst Wiesenthal – Hotel Altstadt Vienna

Für die Unterstützung dankt die Secession / The Secession thanks for their support:

Das MehrWERT  
Sponsoringprogramm  
**ERSTE** BANK  
Hauptsponsor

WIEN KULTUR **bm:uk** Freunde der Secession **FESTOOL** Schremsner **hs-art-service**