

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

### KLASSISCHE REGLEMENTS. VANESSA BEECROFTS ANORDNUNGEN

**Vanessa Beecroft stellt inzwischen nicht mehr nur Models, sondern auch Soldaten auf. Für jede dieser Gruppen entwickelt sie ein Regelwerk, das Geschlechter polarisierend funktioniert.**

**Darüber hinaus lassen sich Verbindungen zu traditionellen Bildparadigmen ziehen. Mit ihren Performances steigt Beecroft nicht etwa aus dem klassischen Bild aus, sondern holt es zurück.**

„Als mimetische scheint die Malerei beredt und ein Aufruf an die Beredsamkeit zu sein.“ (Sarah Kofman)

Vanessa Beecrofts Arbeiten bestehen jeweils aus einer Performance, einem Film dieser Performance und Fotografien, die während der Performance gemacht werden. Die Performances finden in den Räumen renommierter Institutionen aktueller Kunst statt, so die erste 1994 im P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City in New York, in den folgenden Jahren unter anderem im Solomon R. Guggenheim Museum in New York, in diversen Institutes of Contemporary Art, internationalen Museen moderner Kunst, auf der Biennale von Venedig, in einem Modegeschäft (miu miu in New York) und in einigen Galerien.

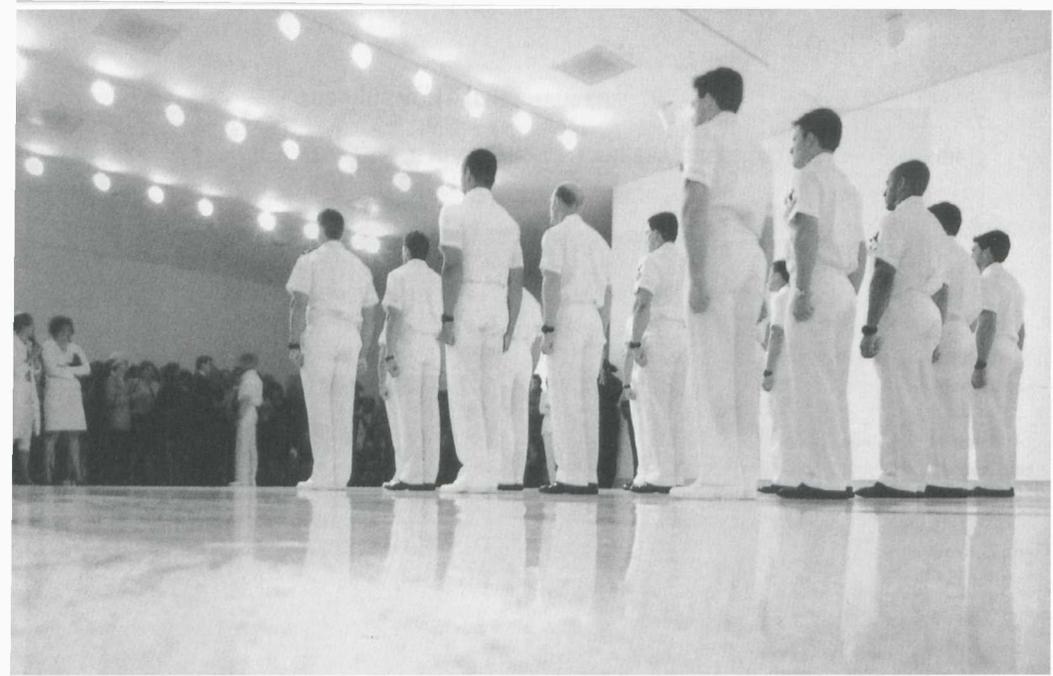
Für die Performances hat Beecroft ein Regelwerk entwickelt, das sich seit der ersten dieser Arbeiten zunehmend verfestigt hat. Bis 1999 engagierte sie für insgesamt 40 Arbeiten ausschließlich (sehr) junge Frauen, die nach einem von ihr festgelegten Raster über einen längeren Zeitraum im Raum verteilt standen. Diese Dauer war so lang gewählt, dass sich bei den Performerinnen Ermüdungserscheinungen einstellten; die Frauen/Mädchen kauerten sich dann hin, lehnten sich an Wände usw. Beecroft legte außerdem die Bekleidung der Frauen einheitlich fest. Besonderer Wert wurde auf Schuhe, meist hochhackig, Dessous und Perücken gelegt. Bis 1996 trugen die Darstellerinnen Einheitsperücken in knalligem Gelb, Rot oder Silber und auffällig bunte Jungmädchen-Unterwäsche, die den Namen Dessous – noch – nicht verdiente. Dazu kamen enge Pullöverchen und gelegentlich Kniestrümpfe – insgesamt eher der Dress-Code von Schulmädchen oder Girls. Hosen oder Röcke kamen nicht vor. Allmählich fiel die Oberbekleidung völlig weg, aus Unterwäsche wurden Dessous, aus Schuhen mit Absätzen und Plateausohlen hohe Stiletto, bis zuletzt nur die Stiletto blieben, auf denen nackte Frauen, nun in der Regel als Models apostrophiert, balancieren. Die Performerinnen dürfen keinerlei Blick- oder sonstigen Kontakt mit dem Publikum aufnehmen; das Publikum seinerseits wird auf Distanz zu ihnen gehalten, wohl auch, um den



Vanessa Beecroft,  
Performance in der  
Galerie Analix, Genf,  
1997.

Raum des „Kunstwerks“ frei zu halten. Die Fotografien zeigen denn auch zumeist diesen publikumsfreien Kunst-Raum, so dass das fotografische Resultat die Differenz zur herkömmlichen Performance-Praxis insofern verfestigt, als es verdeutlicht, dass es hier nicht um eine Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Konsumenten, zwischen „Kunst und Leben“ im avantgardistischen Sinne geht, sondern im Gegenteil um die Definition und Einhaltung dieser Grenzen, die aus der Performance wieder „autonome“, ökonomisch verwertbare Werke machen. Beecroft scheint diese Dynamik zwischen der Abgeschlossenheit des Kunstprodukts und der Öffnung kunstspezifischer Grenzen, wie sie seit den Kämpfen der Avantgarde zum guten Ton gehört, in der Art, wie sie ihr Setting orchestriert, klug zu nutzen.

Jede Arbeit wird mit dem Kürzel VB und einer Nummer versehen, die die Reihenfolge ihrer Entstehung angibt; für die Fotografien zu den Performances gibt es Unternummern. Diese Form der Titelgebung bewirkt einen merkwürdig technoiden Touch – „VB 08-36“ könnte z. B. ein Flugzeugtyp sein –, erinnert aber auch an die Bildtitel von Malern der abstrakten Moderne wie Morris Louis. Die Performances vor meist geladenem Publikum dauern mehrere Stunden. Verkauft werden begrenzte Auflagen der Videos, die während der Performances gefilmt und anschließend ediert werden; wichtigstes Produkt für den Kunsthandel sind jedoch Fotografien, sowohl Einzelaufnahmen wie Serien, z. T. in Lebensgröße, Detail- und Porträtaufnahmen einzelner

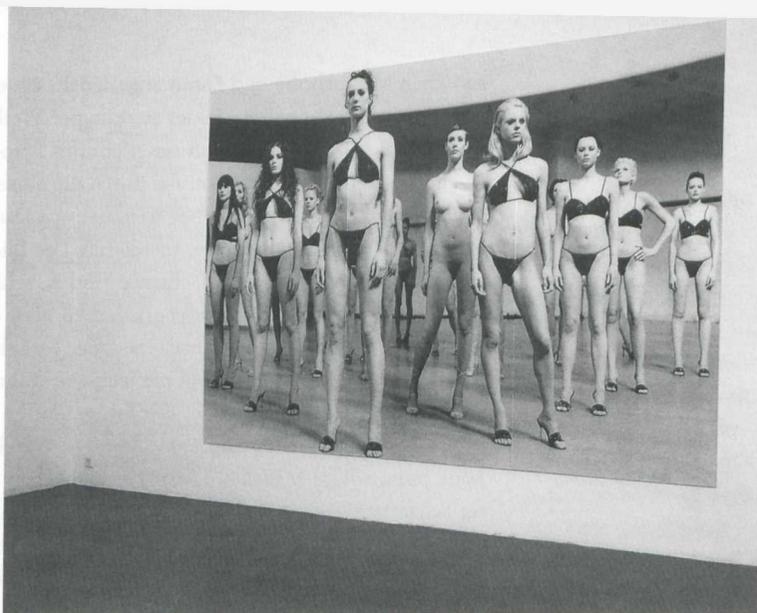


1

Performer/innen wie Gruppen- und Panoramafotos des gesamten Raums, welche die choreografische Ordnung der Live-Figuren im Raum zeigen.

1999, als aus den Spätpubertierenden Profis mit dem festgelegten Körpercode und der berufsmäßig straffen Grazie von Models geworden und die Ordnung im Kunstraum wie die Posen strenger organisiert waren als zu Beginn dieser Reihe, schien offenbar der Moment gekommen, das nunmehr etablierte Produktions- und Inszenierungssystem entweder zu verlassen oder aber zu variieren. Beecroft entschied sich für die Beibehaltung der Prinzipien unter Einführung einer Variante. Interessant ist nun, wo sie die Variable platzierte: Sie änderte das Geschlecht der Performerinnen. Aber ebenso wie die Models als Zuspitzung der Kategorie „Frau“ gesehen werden können, wählte sie nun analog für den „Mann“ den Soldaten, und nicht nur das, der Elitesoldat der Marine musste es sein: Er kämpft unter, auf und über dem Wasser sowie zu Lande. Im Juni 1999 standen ausgewählte Soldaten mehrere Stunden im makellosen Weiß ihrer Sommeruniformen im Museum of Contemporary Art in San Diego für das Projekt „US Navy“ vor den faszinierten Augen der Zuschauenden stramm, dabei dem Publikum unentwegt frontal ins Auge blickend.<sup>1</sup> Ähnliches geschah für „VB 42 Intrepid“, ein Projekt, das als Off-site-Veranstaltung zur Biennale 2000 des Whitney Museum gehörte. 35 Marinesoldaten nahmen an Deck des ehemaligen Flugzeugträgers „Intrepid“, heute genutzt als Marinemuseum, vor der Kulisse des abendlichen New York für mehrere Stunden Haltung an. Auf die gleich bleibenden, sparsamen Rahmendaten des Settings beschränkt werden die Kleidung, die Haltungen und Positionen im Raum zu wichtigem ikonographischem Material, oder, anders gesagt, diese Details formieren sich zu Informationen über eine Art Code, der nicht nur auf die jeweilige Aufführungssituation bezogen ist, son-

- Vanessa Beecroft,  
 1 „VB 39, US Navy“,  
 Performance, Museum of  
 Contemporary Art San Diego,  
 California, 1999  
 2 „VB 35.377.MS“,  
 Galerie Meyer Kainer, Wien,  
 1998, Installationsansicht



2

dern auch auf die Mädchen/Frauen- und Soldaten-Körper der Aufführenden. Hier kann dann die Rezeptionsbewegung angesichts der sonstigen Kargheit der Arbeiten ansetzen: Der choreografische wie der Dress-Code bieten Anhaltspunkte für interpretatorische Projektionen in schier unbegrenzter Vielfalt, allerdings mit wiederkehrenden Mustern. Zudem hat Beecroft selbst bisher offenbar nichts formuliert, was als Quellentext dieses Codes verstanden werden könnte. So wird die Interpretation rückwirkend zu jenem Text, den das Kunstwerk erst kodiert/verschlüsselt – eine Schlussfolgerung, die man sicher, radikal dekonstruktivistisch verstanden, für alle Kunstwerke ziehen kann. Mir scheint jedoch, dass gerade Beecrofts Arbeiten diese Verkehrung bisheriger Grundannahmen zum Ursache-Folge-Verhältnis von Kunstwerk und Interpretation exemplarisch vorführen, sobald die Interpretationen neben den Bildern stehen und ihren projektiven Reichtum gegenüber dem sich wiederholenden, formal reduktiven Muster der Arbeiten entfalten.

Eine erste größere monografische Publikation, „VB 08–36 Vanessa Beecroft Performances“, 2000 in Stuttgart mit einem Text von Dave Hickey erschienen, zeigt eine lakonische Reihung von Fotografien ihrer Performances mit bis auf eine Ausnahme weiblichen Models – leider endet die Chronologie knapp vor „US Navy“, der ersten Performance mit Männern.<sup>1</sup> Jede der bis dato (1998) entstandenen Performances wird präsentiert mit einem Foto der Totalen und mehreren Detailfotos von Teilgruppen, Körperteilen, Gesichtern. Layout, Typus und Anzahl variieren, so dass die Präsentation nicht allzu eiförmig wird. Der Gesamteffekt des Blicks auf stehende, zusammengekauerte, lümmelnde Frauengestalten, teilnahmslose Gesichter mit abwesender Miene, Riemchenschuhe, Zöpfchenperücken und je nackter desto makelloser werdende Körper ist, wie es die Zeitschrift *frame*<sup>2</sup> treffend verschlagwortet,

zwischen Melancholie und Ennui angesiedelt. Ein erstes Abwenden – wie langweilig sind doch diese Bilder stereotyper Weiblichkeit ... – wird verhindert durch die Anziehungskraft des Mediums Fotografie: In den Detailfotos tauchen einzelne Gesichter auf, die durch die einsetzende Individualisierung der Performerinnen eine gewisse narrative Spannung erzeugen und den Eindruck, hier ginge es um Klone, revidieren. Der Blick auf nackte Brüste, säuberlich rasierte Beine und Schamgegenden, schlanke Fesseln u. a. m. könnte eine feministische Kritik am voyeuristischen Blick ebenso wachrufen wie Spekulationen über die Fotografie als medialer Fetisch in Analogie zum abgebildeten Stöckelschuh. Wer sich in die wenigen wahrnehmbaren Veränderungen vertieft, die das Hintereinander der fotografierten Performances im Buch preisgibt, könnte auch meditieren über den Wandel vom karikierten Girlie-Look pummeliger Mädchen in allen erdenklichen Varianten peinlich berührter Schamhaftigkeit zu makellosen Models in berufsmäßig graziösen Posen selbst noch in der Erschöpfung: Innerhalb eines heterosexuell informierten Feldes – und dieses scheint mir Herkunfts- wie Anlaufort der Inszenierung zu sein – mögen Betrachterinnen die Peinlichkeitsgefühle eigener Jugend nachempfinden und damit das Spektrum möglicher Projektionen erweitern, Betrachter hingegen Begehrensstrukturen reflektieren oder genießen. Moralist/innen hingegen können sich empören über Frauen als Opfer des männlichen Blicks, über die Herr/in-Knecht-Dynamik von Künstler/in und Model(l), über den sadomasochistischen Anteil des Settings, der die Frauen zum stundenlangen Stehen auf hohen Absätzen zwingt, wobei allerdings der Umstand, dass der Künstler eine Frau ist, wiederum irritierend wirkt. Kunsthistoriker/innen reflektieren über Schönheit am Ende des Jahrtausends, über Skulptur, Malerei und Renaissancekörper. Ein Teil dieser Reaktionsmöglichkeiten richtet sich spezifisch auf die Fotos der Performances. Die Folgen einer Unterscheidung zwischen Totale und Detail sind für Bildgattung, Narration, Blickregie und Fetischeffekt nur in der Fotografie (und im Film), nicht während der Performance nachvollziehbar. Das Publikum der Live-Performances, das sich im selben, aber inszenatorisch von den Frauen geschiedenen Raum bewegt, ist mit einem völlig anderen Register der Blicklenkung konfrontiert als die Betrachter/innen der Fotos oder der Filme. Auch die „Unmittelbarkeit“ der körperlichen Präsenzen, wie sie jene schildern, die eine Performance erlebt haben, so sehr sie durch die strengen Regeln des Settings zum statischen „Tableau“ abgekühlt ist, würde für die Fotografien kaum als Effekt der Rezeption geltend gemacht werden.

Für Beecroft sind, wie sie in einem Interview nüchtern feststellt, die Frauen ausschließlich „Arbeitsmaterial“ für Bilder. Ähnliches gälte ihr zufolge sicher auch für die Männer der Soldatenperformances. Sie produziert also, in Werbesprache gefasst, Bilder in einem orchestrierten Medienmix. Auch die Performances möchte sie als Bilder verstanden wissen.<sup>3</sup> Aber die flachen Bilder präsentieren Raum, der, ganz im Sinne der subjektvergewissernden Regelmäßigkeit der Zentralperspektive, geordnet wird durch Blickregie und Choreografie der Körper im Raum. Dem rigoros geordneten Raum entspricht die

strenge Ordnung der extrem polarisierten Geschlechter-Bilder, der (innerhalb gemächlicher kultureller Verschiebungen) fixierten Muster von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Diese Statik der Geschlechterordnung bringt aber auch – gleichsam in ihrer Unausweichlichkeit – nun Aufweichungen für das Regelwerk hervor, das die Künstlerin/Regisseurin festgelegt hat, gerade so, als ob es eine Hierarchie gäbe im Sinne von „Bundesrecht bricht Landesrecht“: Beecrofts Gesetze beugen sich den Gesetzen der Geschlechterordnung.

Die Abweichungen beginnen bei den Titeln. Wo bisher verweisneutrale Nummern nach der Signatur VB aus den Performances der Models Bilder mit abstrahierender Valenz machten, mithin aus den Models Äquivalente zur Farbe des Malers, kehren mit den Soldaten Namen ein – nicht die der Soldaten, aber die der Institution, die ihnen Identität und Ort vermittelt. Das kann auch gar nicht anders sein, denn diese Institution nutzt die Zusammenarbeit mit der Künstlerin als Schnittstelle zur Welt der Kunst und ihrem Publikum; es entsteht ein Geben und Nehmen zwischen Militär und Kunstsystem, ähnlich wie in den Mechanismen des Sponsoring,<sup>4</sup> wenn Wirtschaft und Kunst die Bedingungen gesteigerter visibility austauschen. Kunstkontext (das Whitney als Nationalmuseum US-amerikanischer Kunst) und Militärdiskurs ergeben hier zusammen ein patriotisches Joint Venture. Dagegen gibt es Mädchen, wie die Künstlerin sagt, zu Hunderten,<sup>5</sup> aber sie sind institutionell nicht eingebunden; sie sind viele, aber kein Kollektiv. Erst die Regisseurin dieser institutionell a-topischen Mädchen weist ihnen im Moment der Performance einen Ort zu – eine Allmächtigkeit, die im Falle des Militärs eingeschränkt wird durch dessen „traditional geometric formation, wearing uniforms that communicate a precise structure of rank and achievement“.<sup>6</sup> Zwei Ästhetiken der Präzision, die offenbar Wohlgefallen aneinander finden, zwei Formen der Dominanz aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären, die sich konfrontieren: Der Künstler als Schöpfer, Regisseur, Herrscher über seine Kunst, hier gar eine Künstlerin, und das Militär mit seinem rigiden System von Hierarchie, Ordnung und, jawohl, Schönheit. Gerade in puncto Schönheit verdeutlicht dieses Sich-Messen mit dem Militär vielleicht mehr noch als die Arbeiten mit den immer schöner werdenden Models, dass es Beecroft durchaus auch um die gute alte Schönheit, traditionelle Aufgabe der Kunst, gehen muss, denn sie aktiviert diesen Diskurs hier auch auf Seiten der Navy auf der Ebene der Öffentlichkeit: „The Navy has selected 35 of the finest Sailors from the Undersea Warfare Community to be Part of Beecroft's event. The live Portrait will represent an intersection of military rules and aesthetics with those of the world of art.“<sup>7</sup> Ob diese Verbrüderung von Schönheit – traditionell eher nicht imagefördernd im Sinne von Virilität – und Militär wohl so erst möglich wurde, seitdem die Mode den begehrenden Blick auch auf den männlichen Körper lenkte und außerdem umgekehrt Elemente von Uniformen in die Damenmode integrierte? Will Beecroft etwa vorführen, dass Schönheit nicht eine Frage des Geschlechts als vielmehr der – militärisch präzisen – Ordnung ist? Dann wiederum erwiesen sich allerdings



die kollabierenden Models gegenüber den Soldaten als defizitär gerade auf ihrem urreigensten Terrain.

Aber auch formal gibt es Unterschiede. Die Performances von Soldaten und Models verlaufen jeweils anders. Die Soldaten bleiben über Stunden Muster der körperlichen Kontrolle und Selbstbeherrschung, ihre Aufstellung unverändert akkurat, die „Blickrichtung ihrer Augen setzen diese Geometrie [der Aufstellung] fort, wobei die regungslosen Körper starre und exakt parallele Sehstrahlen aussandten wie eine Batterie von Laserstrahlen“, so der gebannte Norman Bryson.<sup>8</sup> Wohl deshalb, vermute ich, sind in *Parkett*<sup>9</sup> nur Gruppen- und Panoramaaufnahmen publiziert, denn eine solche Uniformität führt zur Motivarmut für Detailaufnahmen. Die Mädchen hingegen dürfen das Publikum nicht anblicken, ihr Blick zieht sich nach innen zurück und vermittelt so den Eindruck von Ennui und Melancholie. Er wiederholt aber auch den abgewandten Blick klassischer weiblicher Aktdarstellungen, deren Blick den Betrachter nicht beim Betrachten stören sollte – eine eiserne Regel, gegen die nur um den Preis des Skandals, wie bei Manets „Olympia“, verstoßen werden konnte.

Im Gegensatz zur militärischen Ausdauer scheint die straffe Grazie von Beecrofts Models mangels eines Korsetts institutionell vermittelter Identität buchstäblich zusammenzusinken: „Inevitably, the ‚picture‘ begins to

twitch and fidget, to sag, droop, and collapse. The perfect, and perfectly problematic, picture quite literally falls apart.“<sup>10</sup> Übrig bleibt ein Rest professioneller Pose à la Ingres. Die Frauenkörper fallen nie, auch nicht im Kollaps, aus der Tradition des Bildes seit der Renaissance, inkorporiert im weiblichen Akt; die Berufsidealität Model ist Fortsetzung mit anderen Mitteln. Sie, in der ästhetisch strengen Inszenierung Beecrofts, sind gleichsam Malerei, quer zu den eingesetzten Medien der Performance, der Fotografie und des Films. Auch hierin folgt Beecroft klassisch künstlerischem Reglement. Insofern wäre es nur folgerichtig zu behaupten, Beecrofts Bilder von Arrangements weiblicher Körper seien die Fortsetzung auch und gerade abstrakter Malerei.<sup>11</sup> Die weiblichen Körper wären gleichermaßen Material und Allegorie dieser Malerei, sie würden also im doppelten Sinne selbstreferentiell eingesetzt. Ich vermute jedoch, dass hier, ausgelöst durch ebendiese merkwürdig verweislose, aber deutlich weiblich kodierte Präsenz der Models, der Ennui, die Melancholie eine Metaphysik der Abstraktion, etwa im Sinne eines Barnett Newman, außer Kraft setzte.

Kein nebensächlicher Unterschied zwischen den Performances der Models und denen der Soldaten ist die Lokalität: Aus Models wird Kunst nur im abgeschlossenen Raum des Museums; außerhalb, auf der Straße „wären sie eben nur Mädchen oder sonst irgendein visuelles Objekt“, so Beecroft. „Das Museum verbindet sie [...] mit der Geschichte der Kunst und legitimiert ihre Nacktheit, ihre Schönheit, ihre Präsenz. Es ist ein besonderes Schlachtfeld.“<sup>12</sup> Die Soldaten auf der „Intrepid“ werden nun nicht etwa auf dem Kasernengelände oder einem Schlachtfeld (schwer zugänglicher Ort) gezeigt, sie haben ihren eigenen, berufsspezifischen Schutz-, Definitions- und Legitimationsraum, das Marinemuseum. Beecrofts Setting erweist seine inhärente, auch geschlechtsspezifische Kohärenz. Was immer zu geschehen und zu sehen sein scheint, verbleibt im Schutz geregelter Seh- und Geschlechterverhältnisse.

Die auf „VB 42 Intrepid“ folgende Arbeit, „VB 43“, zeigt keine Soldaten, sondern wieder stehende, lehrende, sitzende, liegende Models, dreiundzwanzig bleiche, rothaarige, nackte Botticelli-Schönheiten auf Bleistiftabsätzen: „Visually, perhaps the most referential to classical painting so far.“<sup>13</sup> Aber bereits für die nächste, in Neapel (Oktober 2000), stellte sie Soldaten auf, während für die vorläufig letzte in der Wiener Kunsthalle (15. Februar 2001) 45 „nahezu unbedeckte weibliche Models“<sup>14</sup> drei Stunden lang posierten. Beecroft ist also bei einem alternierenden Rhythmus von Männern und Frauen angekommen, so dass ihr Projekt den Charakter einer Reihe von Laborexperimenten zur Dauer einer räumlichen Bildordnung mit geschlechtlich polarisiertem Material anzunehmen beginnt.

Jenseits der für die Betrachterinnen identifikatorischen Momente – und diese sind es, die die schrillen, verrückenden Seherlebnisse bieten (die Peinlichkeit des Beige bei Unterwäsche und Pullöverchen, die entschieden nicht für den voyeuristischen Blick kalkulierten Schichtungen von Strumpfhosen auf Unterhosenzwickel im Schritt der Models u. a. m.; auch hier ein Unterschied zu den Soldaten, deren Bilder nichts vergleichbar Peinlich-Intimes auf-

zuweisen haben) – gibt es ein durchgängiges formales Raster des durch Aufstellungen geordneten, klassischen Tiefenraums im Bild. Wäre dies eine Rückkehr zu klassischen Dimensionen des Ästhetischen, ebenso wie zur Monumentalität der ganzen, lebensgroßen Figur? Beecrofts Arbeiten wären dann im Gefolge der jüngeren, großformatigen Menschenbild-Fotografie zu sehen, die in unterschiedlichen Ausprägungen (vom sozialen „Realismus“ eines Billingham bis zu den monumentalen Fotoromanen von Sam Taylor-Wood) die künstlerische Bildproduktion des letzten Jahrzehnts geprägt hat. So artifizuell, schrill oder sozial bewusst, wie diese daherkam, war und ist sie doch gerade in ihrem mimetisch so unmittelbar „bereden“<sup>15</sup> Schauwert ein wesentlicher Marktfaktor, der auch in die Symptome eines latenten Konservatismus, einer selbstbildheilenden Reaktion auf die Krise eines gentechnologisch geschüttelten Menschen- und Geschlechterbildes eingeordnet werden kann.

#### Anmerkungen

- 1 Zu dieser Performance siehe Norman Bryson, „US Navy SEALs“, in: *Purkett*, No. 56, 1999, S. 78/80; Pier Luigi Tazzi, „Paraden/Parades“, in: ebd., S.88/94.
- 2 *frame*, No. 1, Jan./Feb. 2000, trägt den Leittitel „Melancholie & Ennui“, unter dem sie Vanessa Beecroft, Elizabeth Peyton und Ugo Rondinone zusammenführt.
- 3 Siehe ebd., S.31f.
- 4 Die Website des Sponsors von „VB 42 Intrepid“, Public Art Fund: [www.publicartfund.org/pafweb/projects/beeacroft.htm](http://www.publicartfund.org/pafweb/projects/beeacroft.htm), beinhaltet zum Projekt „VB 42 Intrepid“ einen Text, der die Sphären von Militär, Kunstsystem und Zivilgesellschaft aufschlussreich zu vernetzen versucht, bis hin zu den Parallelen von ästhetischer und militärischer Ordnung.
- 5 Ebd.
- 6 Website zu „VB 42 Intrepid“, vgl. Anm. 4.
- 7 Ebd.
- 8 *Purkett*, a. a. O., S. 81.
- 9 Ebd., S. 82ff.
- 10 Jan Avgikos, „Let the Picture Do the Talking/Das Bild sprechen lassen“, in: ebd., S. 106–109/112–116.
- 11 Ich verweise auf: Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993. Sie hat diese klassische Gleichung für die Kunst der Moderne durchdekliniert.
- 12 Interview mit Vanessa Beecroft, in: *frame*, a. a. O., S. 36.
- 13 Aus der Presseerklärung der Gagosian Gallery, London, vom 3.8.2000 zur Ausstellung: „Vanessa Beecroft: VB 43 Photographs“.
- 14 Pressemitteilung auf der Website der Kunsthalle Wien: [http://www.kunsthallewien.at/german\\_news.html](http://www.kunsthallewien.at/german_news.html) (27.3.2001).
- 15 Vgl. Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, Wien 1986, S. 25.