

1 Walid Raad und Akram Zaatari: *Mapping Sitting*, 2002, hier: *Beach Series: Reclining*,
 arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Libanon, 1949–55.

Das einzig wahre Glück liegt in der Wiederholung.
In der monotonen Wiederkehr des Immergleichen.¹
Michel Houellebecq

Die Begriffe *Reproduktion* und *Identität* stehen, dem Alltagsverständnis zufolge, in einem Spannungsverhältnis zueinander. Einflussreich ist zum Teil noch heute die romantische Doktrin, die das Ich als inkommensurabel setzt: Das Individuum versteht sich als einzigartig und weist Reproduktionen seines Selbst zurück – nicht von ungefähr wird der Doppelgänger zur unheimlichen Figur. Bedrohlich erscheint bereits um 1800 die maschinelle Reproduktion: Bei Jean Paul etwa, der Identität problematisiert, sind Kopiermaschinen mit dem Teufel assoziiert.² Reproduktionen stellen aus dieser Sicht die Identität in Frage, wobei mit Identität das menschliche Selbst gemeint ist.

Das Verhältnis von Identität und Reproduktion wäre allerdings nicht so facettenreich, wenn es sich auf eine Variante reduzieren ließe. Beide Begriffe bilden keineswegs nur ein Gegensatzpaar. Vielmehr können Reproduktionen auch als Voraussetzung für die Konstitution von Identität gelten. Betrachtet man Identitäten als soziale Konstrukte, so ist zu überlegen, ob nicht Wiederholbarkeit Bedingung für Wiedererkennbarkeit ist (wenn auch die Wiederholung nie eine identische Wiederholung sein kann). Die Reproduktion bestehender Muster wäre dann die Voraussetzung dafür, dass sich Identität konstituiert. Solche Ansätze sind grundlegend für postkoloniale und Gender-Theorien.

Man denke etwa an Homi Bhabhas Konzeption der Mimikry, die von dem Prinzip der Wiederholung ausgeht und zugleich zeigt, dass die Nachahmung immer auch eine Verfehlung des Vorbilds in sich einschließt.³ Oder, um die bekannteste Theorie aus den Gender Studies zu erwähnen, Judith Butlers Modell der Performativität: Sie führt vor Augen, dass etwa geschlechtliche Identität sich erst durch die andauernde Wiederholung normativer Setzungen bildet, wobei sich ebenfalls ständig Verschiebungen ergeben.⁴ Geschlecht und Rasse erscheinen nicht als Naturgegebenheiten, sondern als Ergebnis von Signifikationsprozessen, das immer auch anders ausfallen kann.

Diese Ausgangsüberlegungen zeigen exemplarisch konträre Formen, das Verhältnis von Identität und Reproduktion zu denken: Auf der einen Seite erscheint die Reproduktion als Infragestellung der Identität, auf der anderen Seite geradezu als Bedingung für die Konstitution von Identität. Zwischen beiden Polen bewegen sich die künstlerischen Arbeiten, die im Folgenden betrachtet werden. Durch die Medien Fotografie und Film, die in diesen Arbeiten eingesetzt werden, wird das Thema Identität und Reproduktion in unterschiedlicher Weise aufgegriffen. Entscheidend ist nicht nur, dass es sich um Reproduktionsmedien handelt. Auch die Posen zum Beispiel, die vor der Kamera eingenommen werden, lassen den Zusammenhang von Identität und Reproduktion erkennen: Dienen sie doch dazu, die Identität der abgebildeten Person zu markieren, sie zur Schau zu stellen, und folgen sie zugleich Mus-

tern, die reproduziert werden. Die als Beispiele herangezogenen Arbeiten führen vor, wie die Selbstvergewisserung männlicher Identität sich stereotyper normativer Muster bedient, und stellen sie damit in Frage.⁵ Durch die Serialität der Werke wird die Imitationsstruktur der Herstellung von Geschlecht offen gelegt.⁶

Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, in dieser künstlerischen Verfahrensweise nur einen ernsten Umgang mit Körperpolitik zu sehen, vielmehr ist sie auch auf das Lachen angelegt und zieht dadurch Aufmerksamkeit auf sich. Geschlechtliche und ethnische Zugehörigkeiten erscheinen somit nicht als natürliche Wesens-Veranlagungen, sondern werden gerade dadurch entsubstanzialisiert, dass die Darstellungen von Männlichkeit ironisch und nicht im vollen Ernst wiederholt werden.

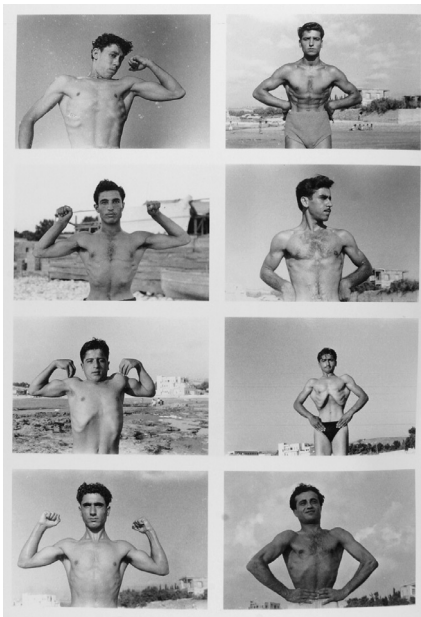
Muskelmänner

Solche Strategien⁷ finden sich in den Arbeiten der *Fondation Arabe pour l'image* (FAI) in Beirut/Libanon, die im Zuge postkolonialer Trends Aufmerksamkeit in der westlichen Gesellschaft gefunden haben. Das unter anderem von den Künstlern Walid Raad und Akram Zaatari mitbegründete Archiv sammelt Fotografien aus dem Nahen Osten und Nordafrika und stellt das Material auch aus, um es einem breiten Publikum bekannt zu machen und zur Verfügung zu stellen. Das Spektrum der Sammlung reicht bis zu Fotografien aus dem 19. Jahrhundert zurück. Das Archiv umfasst private Fotografien, Studiofotografien ebenso wie Bilder offizieller Repräsentation. Inzwischen ist es auf über 70.000 Bilder angewachsen.

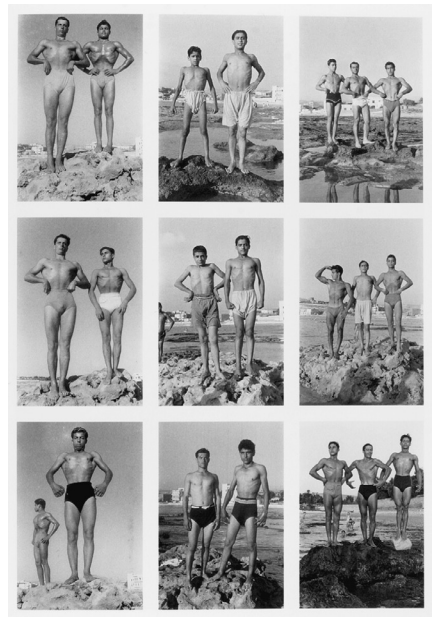
In dem Ausstellungs- und Buchprojekt *Mapping Sitting*⁸ konzentrieren sich die Künstler-Kuratoren auf kommerzielle Fotografie der 1950er Jahre und stellen die Frage, «welche Rolle das fotografische Porträt in der arabischen Welt als Ware, Luxusartikel, Ziergegenstand, Beschreibung von Individuen und Gruppen sowie Einschreibung sozialer Identitäten gespielt hat».⁹ Das fotografische Bild galt für alle, die es sich leisten konnten, als Zeichen der Modernität und Urbanität. Dem westlichen Bild des Arabischen, das häufig eine zeitlos exotisierte Gesellschaft zeigt, stellt die FAI Bilder einer sich verändernden Gesellschaft entgegen. Raad und Zaatari gehen davon aus, dass Fotografien Auffassungen von «Arbeit, Freizeit, Spiel, Bürgerschaft, Gemeinschaft und Individualität» nicht nur widerspiegeln, sondern diese auch hervorbringen.¹⁰

Auch in anderer Hinsicht bildet die FAI eine Art Gegenarchiv zum westlichen Wissen über den «Orient». Wie Regina Göckede herausstellt, konfrontieren die Projekte der FAI «das selektive Bildgedächtnis der offiziellen Historiografie mit einer *Histoire Intimes*.»¹¹ Dabei wird kein Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben; vielmehr werden heterogene individuelle Erinnerungen öffentlich gemacht, die keinen Weg in die etablierte Geschichtsschreibung fanden. Signifikant ist, dass «dieses Sammeln, Interpretieren und Präsentieren historischen Bildmaterials» nicht von geschichtswissenschaftlicher, soziologischer oder anthropologischer Seite erfolgt, sondern durch ein Künstler-Kollektiv.¹² Greift man diese Überlegung auf, so wird das Projekt *Mapping Sitting* als eine «Auseinandersetzung mit den (Ausschluss-)Mechanismen kultureller Bedeutungsherstellung und Identitätskonzeptionen»¹³ zu untersuchen sein.

Bereits der Titel *Mapping Sitting* verweist auf Wissensstrukturen, die mit dem Medium Fotografie verbunden sind: wird doch das Posieren, Vermessen und Kartographieren zum Thema gemacht. Dabei schwingt immer auch die ethnische Verortung, Klassifizierung und Identifizierung mit.



2 Walid Raad und Akram Zaatari: *Mapping Sitting*, 2002, hier: *Beach Series: Flexing*, arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Libanon, 1949–55.



3 Walid Raad und Akram Zaatari: *Mapping Sitting*, 2002, hier: *Beach Series: Flexing*, arrangiert aus Fotografien von Hashem el Madani, Libanon, 1949–55.

Ein Beispiel dafür sind die von Raad und Zaatari ausgewählten und angeordneten Strandfotos, die einen Teil des Projektes *Mapping Sitting* bilden (Abb. 1). Es handelt sich um Aufnahmen des Wanderfotografen Hashem el Madani aus den 1940er und 50er Jahren. Dadurch dass die von Raad und Zaatari vorgenommene Zusammenstellung der Fotos Gelächter hervorruft, erhält die archivarische Dokumentation einen parodistischen Zug. Auf diese Weise vollzieht die FAI einen «Akt der Mimikry des Archivs»¹⁴.

Die Art der Zusammenstellung verleiht den Bildern einen spezifischen Akzent: Indem Raad und Zaatari die einzelnen Fotografien seriell anordnen, nehmen sie den abgebildeten Personen ihre Einzigartigkeit. Die eingenommenen Haltungen stellen sich als standardisiert heraus. Es wird eine Art Grammatik der Geschlechterrepräsentation dekliniert. Dabei erweisen sich die Zuordnungen als mehrdeutig: Unter die Männer haben sich auch einige Frauen gemischt. Folgen jene der traditionellen Darstellung der liegenden Venus, posieren die anderen wie Michelangelos Adam, dem «Urbild» menschlicher Abstammung. Indessen wird dieses normative Schönheitsideal nicht erfüllt und zudem beginnen die Zeichen auch dadurch zu flottieren, dass einige Männer ebenfalls wie Venus daliegen. Insofern führt die Serie vor, wie die Personen in ihrer Selbstpräsentation und -repräsentation scheitern. Reproduktion und Identität stehen hier somit einerseits in einem Spannungsverhältnis zueinander, andererseits wäre zu fragen, ob nicht die Reproduktion von Schemata wiederum die Bedingung für die Identitätsbildung ist. Überdies dient auch die fotografische Reproduktion dazu, die Identität zu bestätigen. In der Serie changieren die Bilder zwischen den Polen von Individualität und Vervielfältigung: Zum einen wird man provoziert, Unterschiede zu suchen, zum anderen geht der Einzelne in der Menge der Bilder unter.

Das Nebeneinanderstellen der Fotografien erinnert an wissenschaftliche und systematische Versuchsanordnungen, wie sie etwa in der forensischen und anthropologischen Fotografie im 19. Jahrhundert entwickelt wurden, als ein Mittel, das ‚Kriminelle‘ oder ‚ethnisch Andere‘ zu definieren. Elizabeth Edwards hebt hervor, dass das Ziel darin bestand, andere zu ordnen; die Fotografie diene dazu, systematische anthropologische Daten für taxonomische Analysen bereitzustellen.¹⁵

In *Mapping Sitting* werden solche scheinbar objektiven Anordnungen ironisiert. Um die Wirkung einer Arbeit wie der *Beach Series* zunächst näher zu bestimmen, ließe sich Henri Bergsons Studie über *Das Lachen* heranziehen. Bergson bringt starre Muster von Posen mit Gelächter in Zusammenhang: Demnach werden «Gebärden, über die zu lachen uns nicht eingefallen wäre, lächerlich, sobald eine andere Person sie nachahmt».¹⁶ Zum Lachen reizt demzufolge, «was an unserer Gestik monoton, mechanisch und folglich unserer lebendigen Persönlichkeit fremd ist.»¹⁷ Bergson beruft sich auf Pascals Feststellung: «Zwei gleiche Gesichter, von denen jedes allein keinerlei Gelächter erregt, reizen, nebeneinander gesehen, wegen ihrer Ähnlichkeit zum Lachen.»¹⁸ Solche Wiederholungen oder Ähnlichkeiten lassen nach Bergson vermuten, dass dem Lebendigen etwas Mechanisches zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang geht Bergson ausdrücklich auf Reproduktionstechniken ein:

Analysieren Sie Ihre Empfindung vor zwei ganz ähnlichen Gesichtern. Sie werden an zwei Abgüsse der gleichen Form denken, oder an zwei Abdrücke des gleichen Siegels, oder an zwei Abzüge des gleichen Klischees, kurz, an ein industrielles Herstellungsverfahren. Hier ist Leben in die Richtung des Mechanischen umgebogen worden, und das ist der wahre Grund Ihres Gelächters.¹⁹

Auf diese Problematik beziehen sich auch andere Tableaux von Strandfotografien: Hier lassen Männer ihre Muskeln spielen (Abb. 2, 3). Die Demonstration vermeintlich urwüchsiger Männlichkeit schlägt jedoch auf verschiedenen Ebenen fehl. Zum einen misslingt es, die Pose einzunehmen, da etwa die Hände schlaff herabhängen, und zum anderen ist es erneut so, dass die serielle Reihung immergleicher Posen die einzelnen Demonstrationen zu Kopien eines nicht ersichtlichen Originals, einer normativen Männlichkeit werden lassen. Die Strandfotos zeigen den Wiederholungscharakter der Pose, sie rücken ihn in den Blick und dekonstruieren ihn dadurch.

Mit Katharina Sykora kann eine besondere Affinität von Pose und Fotografie konstatiert werden: Posierende Figuren «ziehen gleichsam alle kulturellen Codes auf sich zusammen und scheinen sie [...] in einer überdeterminierten Haltung einzufrieren. Die Pose doppelt daher die Stilllegung der Photographie.»²⁰ Damit ist zugleich ein Prozess der Bedeutungsstiftung in Gang gesetzt – Performativität in jedem Sinne des Wortes: Maskulinität wird vorgeführt und auf diese Weise hergestellt.

Gerade durch die Häufung gleicher Posen legen die Tableaux offen, wie Geschlechtsidentität auf der Wiederholung vorgegebener Muster beruht. Indem diese Männlichkeitsposen eingenommen werden, scheinen sich die Geschlechterzuschreibungen zunächst zu stabilisieren, in der Multiplikation jedoch wird das angeblich ‚typisch Männliche‘ als Stereotyp sichtbar und damit destabilisiert.

Schnurrbärtige Männer

Auf andere Weise wird mit Serialität als Mittel, geschlechtliche und ethnische Identitätsbildungen darzustellen, im Medium Film experimentiert. Ein Beispiel dafür ist der Dokumentarfilm der Künstlerin Belmin Söylemez mit dem Titel *BIYIK – The Moustache. Manly – Familiar – Typical*. Der Paratext des Film-Plakats signali-



4–7 Belmin Söylemez, *Biyik. The Moustache*, Istanbul 2000, Video-Stills.

siert bereits, wie der Film gesehen werden will. Über den Inhalt des Films wird Folgendes gesagt: Türkische Männer sprechen über ihre Schnurrbärte. Sie diskutieren über die Relevanz des Schnurrbarts unter sozialen, historischen, politischen und ästhetischen Gesichtspunkten: «Is the moustache a symbol of masculinity? Does it have a heroic meaning? Does it represent one's political view?»²¹ Der Film hinterfragt Männlichkeit aus der Sicht der Männer in humorvoller Weise, so die Selbstbeschreibung des Films.

Wie dieses Programm eingelöst wird, zeigt sich exemplarisch in den ersten Minuten des Films. Montiert werden kurze Statements türkischer Männer im Wechsel mit Alltagsszenen. Der serielle Eindruck entsteht dadurch, dass die Bilder verschiedener Schnurrbartträger im Film hintereinander abfolgen. Potenziert wird dieser Effekt nach der Titelsequenz, indem in schneller Folge und in Nahaufnahme die Schnurrbartträger beim Barbier gezeigt werden, wodurch auch das Habitualisierte des sich wiederholenden Vorgangs vorgeführt wird. Wiederholungen sind auch auf einer anderen Ebene Thema, sie werden als Prinzip der Tradition vorgestellt. Die Wertschätzung und Kultivierung des Schnurrbarts scheint von Generation zu Generation weitergegeben zu werden (Abb. 4). Insofern schreibt sich männliche Identität ausdrücklich von der Reproduktion her. Die Imitationsstruktur des *Doing Gender* wird im Film explizit thematisiert, indem die Männer von dem Wunsch der Knaben sprechen, möglichst früh einen Schnurrbart zu tragen und damit dem Vater gleich zu werden. Diese Kette der Tradition ist im Film symbolisiert durch den Tespîh, eine mit dem Rosenkranz vergleichbare Kette, mit der türkische Männer zu spielen pflegen.

Die beschworene Kontinuität der Tradition soll dafür einstehen, dass der Schnurrbart als etwas gleichsam urwüchsig Männliches und Türkisches gelten kann (Abb. 5). Nationale und geschlechtliche Identität gehen in eins. Der Schnurrbart wird geradezu ontologisch vom türkischen Wesen hergeleitet.²² Zu Beginn des Films versichert ein Mann: «It's in the genes of the Turks.» Auch historisch wird der Schnurrbart minutiös auf Osmanische Herrscher zurückgeführt: «Moustache is our history.» (Abb. 6)

Der Schnurrbart dient nicht etwa nur als *Zeichen* für Männlichkeit, sondern *ist* die Männlichkeit selbst: «It's like a symbol. A symbol that defines me.» Einer der Befragten weiß zudem: «It makes a woman feel the power of a man, let's not say more, understand?» Entsprechend kommt das Abrasieren des Schnurrbartes einer Entmannung gleich. Von den Vorfahren wird erzählt, dass sie Männer ohne Schnurrbart wie Frauen behandelten. So heißt es auch in einem im Film zitierten Sprichwort: «Don't grow hair like your mother / Grow a moustache like your father / otherwise you look like your mother». Indessen dient der Schnurrbart nicht nur im türkischen Kontext als Unterscheidungskriterium zwischen Männern und Frauen. Duchamp etwa spielt in *L.H.O.O.Q* (1919) mit diesem Symbolwert, wenn er der Mona Lisa einen Bart zeichnet. Duchamp sah darin, nach eigener Aussage, den Beweis für ihre Männlichkeit: «Es ist nicht eine als Mann verkleidete Frau; es ist ein wirklicher Mann, und das war meine Entdeckung [...]».²³ So nennt er die Mona Lisa ohne Schnurrbart nicht von ungefähr: *Mona Lisa rasée*.

Die Form von Schnurrbärten gilt im Film zudem als Indikator für den Charakter eines Mannes. So sei ein dichter, üppiger Bart furchteinflößend und verweise vor allem in Spielfilmen auf den «bad guy». Man könnte nun überlegen, inwiefern solche Konstruktionen mit westlichen Zuschreibungen korrespondieren, die das terroristische Andere beschwören. Im Film wird eine Hypermarkierung des Schnurrbartes ironisiert, indem ein Mann mit außergewöhnlich langem Schnurrbart inmitten von zahlreichen Kindern gezeigt wird (Abb. 7). Die Kinder imitieren die Geste des Mannes, über seinen Schnurrbart zu streichen, an ihren imaginären Bärten.

Damit führt der Film Setzungen von Männlichkeit gleichsam mit einem Augenzwinkern vor. Auf diese Weise wird eine Entontologisierung erreicht. Fundamentale Selbstversicherungen, Beteuerungen der Männlichkeit werden spielerisch wiederholt und dadurch ihr absoluter Geltungsanspruch in Frage gestellt.

Zusammenfassend kann der Film als Beobachtung zweiter Ordnung beschrieben werden. Niklas Luhmann etwa verwendet den Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung, um eine Sichtweise zu benennen, die wiederum eine Sichtweise zum Gegenstand hat.²⁴ Anders formuliert, Unterscheidungen werden ihrerseits unterschieden. Entsprechend ist *The Moustache* kein Film über Männlichkeit, sondern über die Konstruktion von Männlichkeit, kein Film über Schnurrbärte, sondern über die Geltung von Schnurrbärten.

Männer in Serie

Es hat sich gezeigt, dass die ausgewählten Beispiele in vielerlei Hinsicht Berührungspunkte aufweisen. Gemeinsam ist ihnen die Privilegierung der Dokumentarform. Bilddokumente werden nach spielerischen Maßgaben aneinandermontiert. Damit greifen diese Arbeiten die wirkungsmächtige Fiktion einer objektiven Darstellung auf, entwickeln daraus aber andere Narrationen, die die performative Konstruktion nationaler wie geschlechtlicher Identität aufzeigen.²⁵

Diese Strategie beruht nicht darauf, Identitätssetzungen zu destruieren. Vielmehr werden sie reproduziert, allerdings so, dass normative Strukturen dabei freigelegt werden, in die sie eingelassen sind. Vielleicht folgen diese Arbeiten schlicht dem Marxschen Satz, nach dem man ein System dadurch zum Tanzen bringen kann, dass man ihm die eigene Melodie vorspielt.²⁶

Anmerkungen

- 1 Michel Houellebecq, «Ich habe einen Traum.» Aufgezeichnet von Wolfgang Farkas, in: *Die Zeit*, 45/2000, http://www.zeit.de/2000/45/200045_traum_houellebecq.xml?page=2, Zugriff am 19. September 2007.
- 2 Vgl. Käte Meyer-Drawe, *Menschen im Spiegel ihrer Maschinen*. München 1996, S. 112.
- 3 Vgl. Homi K. Bhabha, *Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 93.
- 4 Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991 und dies., *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main 1997.
- 5 Solche Infragestellungen sind zentral für die postkoloniale Kritik in der zeitgenössischen Kunst. In der Ausstellung *Mistaken Identities* etwa thematisiert Abigail Solomon-Godeau die Verschränkung von rassistischer und sexueller Identität im Kontext der Multikulturalismus-Debatte afroamerikanischer Kunst seit den 1980er Jahren und zeigt, inwiefern rassistische und geschlechtliche Stereotype durch ihre Wiederholung, durch die Mimikry unterlaufen werden. Vgl. *Mistaken Identities*, Ausst.-Kat. University Art Museum, Santa Barbara u.a., Seattle/London 1992, S. 19–60, v.a. S. 26.
- 6 Vgl. zum Genderbending im Kontext fotografischer Serien Birgit Käufer, *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Bielefeld 2006, S. 30.
- 7 Mit Strategien sind nicht Intentionen gemeint, sondern Mechanismen, die in den Arbeiten zum Tragen kommen.
- 8 Vgl. *Mapping Sitting. On Portraiture and Photography. A Project by Akram Zaatar and Walid Raad*, hg. v. Karl Bassil, Zeina Massri, Akram Zaatar u. Walid Raad, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts Brussels, Beirut 2002.
- 9 *DisORIENTATION. Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2003, S. 116.
- 10 Ebd.
- 11 Regina Göckede, «Zweifelhafte Dokumente – Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation», in: *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*, hg. v. ders. u. Alexandra Karentzos, Bielefeld 2006, S. 185–203, hier S. 190, mit Verweis auf: *Histoires intimes: Liban 1900–1960*, hg. v. der FAI, Arles: Actes sud 1998.
- 12 Vgl. ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Diese Formulierung bezieht Regina Göckede auf die künstlerische Praxis der Atlas Group von Walid Raad, vgl. ebd., S. 196.
- 15 Elizabeth Edwards, «Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien», in: *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, hg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 269–334, hier S. 339.
- 16 Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Zürich 1972, S. 29.
- 17 Ebd.
- 18 Zit. n. Bergson, ebd., S. 30.
- 19 Ebd.
- 20 Sykora erläutert dies anhand der Kunst Cindy Shermans. Katharina Sykora, «Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *OfficeKiller*», in: *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Köln 2000, S. 111–124, hier S. 112.
- 21 Vgl. Belmin Söylemez, *Biyik. The Moustache*, Betacam SP, 25:40, Istanbul 2000. Filmplakat.
- 22 Vgl. auch zum Bart als Diskursfeld der kulturellen Differenz zwischen Orient und Okzident im 18. Jahrhundert Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit», in: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit* (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe, Bd. 30), hg. v. Mechthild Fend u. Marianne Koos, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 161–180, insbes. S. 172. Allgemein zum Bart als Zeichen des Anderen, Unzivilisierten vgl. *Bart ab: Zur Geschichte der Selbstrasur*, Ausst.-Kat. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Museumsamt Münster, Köln 1995, S. 31–32.
- 23 *Marcel Duchamp*, Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 100.
- 24 Luhmann verwendet diesen Begriff im Anschluss an Heinz von Foerster. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 92ff.
- 25 Vgl. zur Privilegierung des Dokumentarischen in der FAI Göckede 2006 (wie Anm. 11).
- 26 Vgl. Karl Marx, «Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie», in: ders. u. Friedrich Engels, *Werke*, Bd.1, Berlin 1970, S. 378–391, hier S. 381.