

Jürgen Klauke »Prosecuritas« 67-1981 Hans-Michael Herzog, Ostfildern 1998

PETER WEIBEL

EINE POSTMODERNE BEDINGUNG DER FOTOGRAFIE: VARIABLE ZONEN DER VISIBILITÄT

(1994)

S. 107 - 107

ZU JÜRGEN KLAUKES »PROSECURITAS«-ZYKLUS (PHANTOM-FOTOGRAFIE)

»Im Sog der Visualität gibt es keinen Horizont mehr zu sehen, sondern Oberflächen, eine endlose Verschiebung (Zoom) von Wahrnehmungen.«
G.J. Lischka, Der entfesselte Blick, 1993

Beim Übergang von der Moderne zur Postmoderne hat die Fotografie eine entscheidende Rolle gespielt. Die theoretischen Arbeiten von Douglas Crimp, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Craig Owens, Benjamin H. Buchloh u. a. haben diese Dialektik von moderner Kunst und Fotografie am Beispiel künstlerischer Aktivitäten der 60er, 70er und 80er Jahre (Prozeßkunst, Body Art, Land Art, Concept Art, Appropriation Art) präzise analysiert.¹ Bei diesem Übergang spielte insbesondere das Konzept der Autonomie der modernen Kunst eine kritische Rolle. Denn Fotografie ist von vornherein zu kontextabhängig, von der Wirklichkeit wie vom technischen Apparat, als daß die historischen Axiome der Moderne wie Autonomie und Autor (freie Subjektivität) mit ihr glaubwürdig vertretbar wären. Gerade die Neuentdeckung der Fotografie als modernistisches Medium und deren künstlerische Aufwertung, erzwungen durch die fotografischen Aktivitäten postmodernistischer Künstler (von Concept bis Performance Art), haben die Moderne selbst transformiert und das Ende des Modernismus markiert. Die Aufnahme der Fotografie ins Kunstmuseum hat nach Crimp den Beginn der Postmoderne mitbegründet.

So wie die moderne Kunstfotografie versucht hat, sich mit dem formalen Reservoir der modernen Kunst (übernommen aus den historischen Medien wie Malerei) zu schmücken, so hat der postmoderne Künstler die Fotografie verwendet, um die modernistische Autonomie der Kunst zu überwinden und neue konkrete Inhalte, insbesondere der Massenmedien und Medienwelt, einzubringen. Daher der bezeichnende Titel von A. Solomon-Godeau »Photography After Art Photography« (siehe Anm. 1). Postmoderne Kunst mit Fotografie bzw. die fotografische Aktivität eines postmodernen Künstlers bestand eben darin, sich nicht auf eine direkte Wirklichkeit zu beziehen, welche der kinematische oder fotografische Apparat bloß abbildet, sondern auf die Massenmedien und die medial vermittelte Wirklichkeit oder auf private Inszenierungen, künstlich eigens für die Kamera entworfene Szenen. Mittels der Fotografie also hat der postmoderne Künstler seine zentralen Anliegen vorbringen können: A) Eine neue Definition der Repräsentation, d.h. der Beziehung von Kunst und Wirklichkeit, von privat und öffentlich, und somit einen neuen Realitätsbegriff. Deswegen hat die von Brian Wallis 1984 herausgegebene Essay-Sammlung »Art After Modernism« zu Recht den Untertitel »Rethinking Representation«. B) Eine neue Definition der Visibilität und des visuellen Codes der Künste.

Dieser Wechsel von der modernen zur postmodernen Kunst, zu neuen Repräsentations-, Realitäts- und Visibilitäts-Konzepten, an denen die Fotografie

entscheidend mitgewirkt hat, war in der Praxis durch die schon erwähnten neuen künstlerischen Strategien und in der Theorie durch eine semiotische Wendung der Kunstkritik eingeleitet worden. Insbesondere durch die Vorarbeiten von Roland Barthes und Umberto Eco in den 60er Jahren wurden um 1970 die linguistischen Methoden und semiotischen Theorien von Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson in die Kunsttheorie eingeführt, wo deren systemischer Strukturalismus, insbesondere Saussures Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat und die Peircesche Einteilung der Zeichen in Ikon, Index und Symbol, einen eminenten Einfluß nahmen. Die Fotografie eignete sich exemplarisch für eine semiotische Betrachtungsweise. Um im Universum der visuellen Codes oder technischen Bilder der Fotografie einen spezifischen und besonderen Status geben zu können, wurde der semiotische Charakter der Fotografie betont. Konnte die moderne Malerei vor der Abstraktion als Reich der ikonischen Zeichen definiert werden, dominiert von der visuellen Ähnlichkeit z. B. zwischen dem Bild des Baumes und dem realen Baum, konnte die Fotografie als indexikalische Kunst bezeichnet werden, weil in ihr der indexikalische Aspekt des Bildes vorherrschte (ein Indexzeichen beruht auf der physikalischen Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Objekt, wie z. B. zwischen dem Pfiff eines Zuges und dem Zug oder zwischen einem Fingerabdruck und dem dazugehörigen Finger). Da das Foto als physikalischer Prozeß entsteht, als Spur und Abdruck von Lichtstrahlen auf dem Filmnegativ, ist das Foto kein Symbol, bei welchem die Beziehung zwischen Zeichen und Objekt, Bild und Wirklichkeit arbiträr wäre. Die Fotografie ist ursprünglich das ikonographische Medium par excellence, weil es historisch das wirklichkeitsgetreueste Abbildungsmedium war. Aber durch die Künstler der 60er und 70er Jahre, die sich mit der Differenz zwischen Zeichen und Objekt, zwischen Signifikant und Signifikat, zwischen Bild und Realität intensiv beschäftigten, ist der indexikalische Charakter der Fotografie, vergleichbar historischen indexikalischen Praktiken der Kunstproduktion wie Abguß, Abdruck etc., immer mehr hervorgetreten. So konnte Rosalind Krauss in »Notes on the Index« 1977 anhand einer Reihe zeitgenössischer Kunstwerke und deren Antizipation durch Duchamps Arbeiten (insbesondere sein »Großes Glas«) eine Ästhetik des Indexes und die Fotografie als Index-Kunst konstatieren.²

Die Transformation der Moderne zur Postmoderne war durch die Rolle der Fotografie in den zeitgenössischen Kunstpraktiken erkennbar und vollzogen und von einem semiotischen Wechsel der Kunstkritik begleitet worden, die im Gefolge der postmodernen fotografischen Aktivitäten die Mythen der Moderne, vom Autor bis zum Original, dekonstruierte.³ Die Möglichkeiten der Fotografie als Medium für die neuen künstlerischen Ausdrucks- und Handlungsformen wie Prozeßkunst, Land Art, Body Art, Concept Art, Appropriation Art hat Christopher Phillips in seinem Essay »Das phantome Bild« in elf brauchbare Kategorien eingeteilt: I) Fotografie als physisches Element in Collage, Appro-

priation etc. II) Fotografie als Modell im Rahmen der Malerei. III) Fotografie als Dokument von Aktion und Performance. IV) Fotografie als Report über Arbeiten in situ (Land Art etc.). V) Fotografie als Werkzeug von sozialen Analysen. VI) Projizierte Fotos. VII) Fotografie als Inszenierung, als Dramatisierung. VIII) Fotografie als Archäologie. IX) Fotografie als Zeichenwelt. X) Fotografie als Text-Bild-Kombination. XI) Fotografie als Kritik des Illusionismus.⁴

Klaukes eminenter Beitrag zur Body und Performance Art ist bekannt. Daraus resultiert die erste Phase seiner Fotografie, nämlich Fotografie als Dokument von Performances und als Mittel zur dramatischen Inszenierung des Künstlers in persona vor der Kamera. Er verwendet Fotografie von Anfang an als Informationsträger, zuerst als Dokument, aber bald bezieht er sich nicht mehr auf die Realität, sondern auf Inszenierungen, die sich auf die Welt jener Bilder beziehen, die in den Massenmedien unsere Identität vorschreiben. Vom Performance-Dokument und dessen Anspruch auf Authentizität ging Klauke bald zum konstruierten und inszenierten Bild über. In fotografischen Sequenzen schuf er mit seinem eigenen Körper, später mit den Körpern anderer und mit Objekten Bild-Erzählungen, die sich dem Zusammenwirken der Performance-Erfahrung und der »photographic condition« (R. Krauss)⁵, verdanken.

Schon früh (1987) hat Gerhard Johann Lischka auf die postmodernen Momente von Klaukes Fotografiekunst hingewiesen. Die postmoderne Welt, auf die Klauke sein Werk bezieht, beschreibt Lischka so: »Subjekt und Objekt haben sich so verschränkt, daß keine Grenzen mehr gezogen werden können. Dieser Zustand kommt daher, daß sich die Welt, die Realität immer mehr auflöst zugunsten von Information und von Bildern der Welt, die vom normalen Auge nicht mehr gesehen werden können, sondern nur noch durch speziell dafür geschaffene Apparate und deren Bedienungsanleitung«.⁶ Lischkas Version der Postmoderne ist von Baudrillard und Lyotard beeinflusst. Die »Präzession der Simulacra« und »die göttliche Referenzlosigkeit der Bilder« (Baudrillard) errichtet eine Hyperrealität, eine Dominanz der Simulation, unter der das Reale in Agonie erstarrt und verschwindet.⁷ Die Landkarte überlagert in der Simulationstheorie das Land, die Simulation triumphiert über die Realität und macht die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Realität und Bildwelt, unkenntlich. Mit der Frage nach der Funktion von Materialität und Immaterialität in der Kunst brachte Lyotard das Problem der Sichtbarkeit in die postmoderne Diskussion. Für ihn liegt die wesentliche Arbeit des Künstlers darin, »sehen zu lassen, daß es Unsichtbares im Sichtbaren gibt.«⁸ Das, was sichtbar ist, ist das, was lesbar ist. Ist das Bild die einzige Realität, die sich vor die sinnlich erfahrbare Wirklichkeit stellt, und ist die Wirklichkeit unseren natürlichen Sinnen nicht mehr zugänglich, dann kommt es darauf an, das Bild richtig zu interpretieren, zu lesen. Es gibt nämlich Apparate, die tiefer und weiter in die

ahmen der Malerei. III) Fotografie als
e. IV) Fotografie als Report über
Fotografie als Werkzeug von sozialen
rafie als Inszenierung, als Dramatisie-
X) Fotografie als Zeichenwelt. X)
l) Fotografie als Kritik des Illusio-

Performance Art ist bekannt. Daraus
ie, nämlich Fotografie als Dokument
tischen Inszenierung des Künstlers in
otografie von Anfang an als Informa-
ld bezieht er sich nicht mehr auf die
ch auf die Welt jener Bilder beziehen,
it vorschreiben. Vom Performance-
uthentizität ging Klauke bald zum
n fotografischen Sequenzen schuf er
n Körpern anderer und mit Objekten
wirken der Performance-Erfahrung
uss)⁵, verdanken.

chka auf die postmodernen Momente
n. Die postmoderne Welt, auf die
chka so: »Subjekt und Objekt haben
ehr gezogen werden können. Dieser
lt, die Realität immer mehr auflöst
n der Welt, die vom normalen Auge
ndern nur noch durch speziell dafür
ngsanleitung«.⁶ Lischkas Version der
ard beeinflusst. Die »Präzession der
losigkeit der Bilder« (Baudrillard)
z der Simulation, unter der das Reale
Die Landkarte überlagert in der
on triumphiert über die Realität und
bjekt, zwischen Realität und Bildwelt
tion von Materialität und Imateria-
oblem der Sichtbarkeit in die post-
entliche Arbeit des Künstlers darin,
htbaren gibt.«⁸ Das, was sichtbar ist,
ige Realität, die sich vor die sinnlich
e Wirklichkeit unseren natürlichen
nt es darauf an, das Bild richtig zu
pparate, die tiefer und weiter in die

Realität vordringen als das menschliche Auge. Die fotografischen Bedingungen bestimmen daher auch die Bedingungen der Welt. So bedarf es Experten, welche die Bilder, welche die Apparate von der Welt und der Realität machen, lesen können. So kann man auf Röntgen-Aufnahmen erkennen, was ein normales Auge am Fuß oder am Kopf nicht sehen kann: was gebrochen ist und ob sich ein Tumor im Gehirn befindet. Die postmoderne Formulierung des Sichtbaren bezieht sich also auf die Technologie des Sehens, auf die Bilder der Apparate-Welt, auf die Erfahrung des technischen Sehens. Das technische Sehen lehrt uns, daß es eine (für das natürliche Auge) unsichtbare Realität gibt, die in (technischen) Bildern sichtbar werden kann. Die Visibilität bekommt eine neue Grenze. Das Sichtbare und das Verborgene erhalten eine neue Gleichung, das Verborgene kann sichtbar werden, das Sichtbare kann Verborgenes enthalten. Eine unsichtbare Realität kann in Bildern sichtbar werden und eine sichtbare Welt kann in Bildern das Unsichtbare zeigen. Die postmoderne Bildtheorie der Simulation (»Wenn man sich dessen bewußt ist, daß die Vorlage der Bilder, ihre Realität, sehr oft nicht sichtbar ist, so sind sie für uns die Realität. Die Bilder werden die Realität, auf die wir uns beziehen«, J. G. Lischka) bedeutet also nicht nur eine Agonie und ein Verdrängen des Realen, sondern auch ein Verschieben der Zonen der Visibilität. Die variable Visibilität, die neuen Grenzen des Sichtbaren und die neue Dialektik von Sichtbar und Unsichtbar aufgrund der Apparate-Welt, der Technologie des Sehens, sind der Gewinn und ersetzen die Negativität, welche die »Präzession der Simulacra« angeblich verströmt. Das Sichtbare wird behandelt wie ein Regler; das sichtbare Feld wird zu einer mobilen Luke; der Bildschirm ist dieser Regler. Wie ein Regler fährt er die Zonen der Visibilität entlang: das Sichtbare wird verschoben, das Sichtbare verdeckt und das Unsichtbare entdeckt. Eine den (natürlichen) Sinnen unzugängliche Realität, ein Feld des Unsichtbaren wird durch die Technologie (die Durchleuchtungs-Schächte) dem Blick zugänglich. Etwas Verborgenes wird sichtbar gemacht. Auf dem Fließband bewegt sich das Gepäck. Aus dieser Zone der Invisibilität taucht es plötzlich in eine Zone der Visibilität, gibt sein Inneres preis und kehrt wieder zurück in die unsichtbare Zone nach Durchlaufen des Kofferschachtes. Diese variable Visibilität ist ein Charakteristikum der postmodernen Welt nach der elektromagnetischen Techno-Transformation der Erde, nach der Errichtung der Herrschaft der elektromagnetischen Wellen und Strahlen via Radio, TV, Satellit. Insofern könnte man von einer orbitalen Ästhetik sprechen.

1956 erschien ein Werk, das diese Welt der Strahlen zum ersten Mal genauer beschrieb: Günther Anders' Buch »Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution.«⁹ Es enthält das Kapitel »Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen.« In ihm beschreibt er die Verschmelzung von Bildern

und Wirklichkeit, von persönlichem und sozialem Leben durch die technischen Medien. »Was nun durch TV zu Hause herrscht, ist die gesendete – wirkliche oder fiktive – Außenwelt; und diese herrscht so unumschränkt, daß sie damit die Realität des Heims – nicht nur die der vier Wände und des Mobiliars, sondern eben die des gemeinsamen Lebens, ungültig und phantomhaft macht. Wenn das Phantom wirklich wird, wird das Wirkliche phantomhaft.«¹⁰ Genau diese postmoderne phantomhafte Welt zeigt uns Klauke in seinem »PROSECURITAS«-Zyklus. Die eigentlich umwälzende Leistung von Radio und TV ist, daß die Welt zum Menschen kommt und wie sich dabei sowohl Welt und Menschen verändern: »Wenn die Welt zu uns kommt, aber doch nur als Bild, ist sie halb an- und halb abwesend, also phantomhaft. Wenn das Ereignis mobil ist und in virtuell zahllosen Exemplaren auftritt, dann gehört es zu Serienprodukten; wenn für die Zusendung des Serienproduktes gezahlt wird, ist das Ereignis eine Ware. Wenn es erst in seiner Reproduktionsform, also als Bild sozial wichtig wird, ist der Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen Wirklichkeit und Bild aufgehoben. Wenn das Ereignis in seiner Reproduktionsform sozial wichtiger wird als in seiner Originalform, dann muß das Original sich nach seiner Reproduktion richten, das Ereignis also zur bloßen Matrize ihrer Reproduktion werden.«¹¹ Klauke zeigt, wie die Gegenstände zur Matrize ihrer Reproduktion werden. In einem Exkurs über das Fotografieren beschreibt Anders die »Phantomproduktion in Rundfunk und Fernsehen«, deren Ergebnis es ist, »daß das Wirkliche zum Abbild seiner Bilder wird«. In der Medien-Welt gilt: »jedes ist nur, weil es Bild ist. »Sein« bedeutet also: Gewesensein und Reproduziertsein und Bildsein und Eigentum sein.«¹² In der Medienwelt ist also »Sein gleich Reproduziertsein. Die Phantome sind nicht nur Matrizen der Welterfahrung, sondern der Welt selbst. Das Wirkliche als Reproduktion seiner Reproduktionen«.¹³

Schon in seiner ersten Phase der künstlerischen Fotografie, die als exzentrische Selbstdarstellung weithin mißverstanden wurde, zeigt uns Klauke die Phantom- und Matrizen-Welt der Postmoderne, allerdings am Beispiel des Selbst. Er zeigt uns das reale Ich als Reproduktion seiner Reproduktion in den Massenmedien. Seine erste wichtige Fotoarbeit, eine Sequenz von 12 Bildern, heißt »SELF-PERFORMANCE« (1972), in der er sich von einem männlichen in ein weibliches Wesen verwandelt. Wie der Titel schon sagt: wäre das Selbst eine Kategorie des Seins, bedürfte es keiner Performance, keines Theaters, keines Ereignisses, das es darstellt. Aber das Selbst ist eine Matrize in der postmodernen Techno-Welt, also muß es reproduziert werden. Erst das Abbild, das Bild, schafft das Sein des Selbst. Das wirkliche Selbst entsteht als fotografische Reproduktion der sozialen Reproduktion des Selbst in den Massenmedien. Das Selbst ist als Ereignis die Matrize seiner Reproduktion. Es gibt kein Original, sondern das originale Selbst richtet sich nach seiner Reproduktion. Das Selbst ist nur, weil es Bild ist. Selbst bedeutet Gewesensein und Reproduziertsein und Bildsein. Ist das Selbst kein Original, kein Sein, sondern nur Serie und Reproduktion einer

Matrize, dann ist das Ergebnis, das Produkt dieser Matrize variabel. Deswegen arbeitet Klauke schon in seinen sogenannten Selbst-Porträts und -Performances in Serien und in Sequenzen und mit einer variablen Identität, um den seriellen Charakter des Selbst, gestampft aus einer Matrize, zu verdeutlichen. Innerhalb dieser variablen Matrize gibt es keine konstante Identität. Im seriellen Reproduziertsein (im Foto), welches das Sein ersetzt, gibt es kein konstantes Ich. »Jedem begegnet« in der postmodernen Techno-Welt »sein eigenes Leben in Form einer Bilder-Serie«, als eine Art von »autobiographischer Galerie«. ¹⁴ Auch das Selbst wird zu etwas Unwirklichem und Phantomhaftem. Daher kann das Ich Identität und Geschlecht wechseln. Fallen die Differenzen zwischen Bild und Realität, zwischen privat und öffentlich, fallen auch die Differenzen zwischen den Geschlechtern. Die sexuellen Identitäten werden in der Welt der Matrize austauschbar. Nicht Klauke ist ein Selbstdarsteller, ein Chamäleon, sondern jedermanns und jederfraus Selbst ist in der postmodernen Welt eine Darstellung, eine Performance, eine Reproduktion, gewählt aus der Matrize, die uns die Gesellschaft in den massenmedialen Bildern und TV-Serien anbietet. Jedes Selbst ist heute ein Chamäleon, die Reproduktion einer seriellen Matrize. In vielen Foto-Serien behandelt Klauke diese Aufhebung der konstanten Identität, besonders am Beispiel der Geschlechter-Identität (»MASKULIN-FEMININ«, 1974). Das Ich ist eine temporär begrenzte Selektion aus einer Reihe möglicher Matrizen-Ichs, daher der Titel »ICH & ICH« (1972). In der postmodernen Welt »vermischen sich Öffentlichkeit und Privatheit im Individuum« (Lischka). Durch die Massenmedien, die in unsere eigenen privaten vier Wände eindringen, kommt es zu einer »Tyrannei der Intimität« (R. Sennett), nämlich durch das Eindringen der Privatheit anderer in unsere eigene private Sphäre, und gleichzeitig verschwindet unsere eigene Privatheit. »Wir werden zu einem Informationsträger und zu einer Schaltstelle, vergleichbar einem Telex angeschaltet ... bereit, die Botschaft mitgeteilt zu bekommen, im und am Netz der Medien zu hängen.« (Lischka). Das Ich wird zu einem bloßen Terminal im Netzwerk der Matrizen. »Das Bild ist in seiner Unbestimmtheit und in seiner Referenz zur Realität oder als abstraktes Bild polyvalent« (Lischka). Klauke verdoppelt und verdreifacht sein Selbst in den Fotografien. Das Selbst wird polyvalent, sexuell ambivalent. Ein multiples Selbst zeigt sich uns in der postmodernen Welt der Matrize. Klauke reproduziert sein Ich und sein Leben in Form von fotografischen Bild-Serien, weil heute jedes Ich und jedes Leben eine Bilder-Serie ist. Insofern gilt Lischkas Diktum über Klaukes frühes Werk, es sei der Entwurf eines Selbstbildnisses als Porträt der Gesellschaft. Die obsessive Doppelgeschlechtlichkeit, das multiple Selbst, die Phantom-Identitäten, die Metamorphosen des Ich, der Transformer und Performer Klauke, all diese »Facetten einer pluralen Persönlichkeit« ¹⁵, welche die frühe Phase der fotografischen Kondition von Klauke in den 70er Jahren bestimmen, zeigen am Beispiel des Selbst schon Klaukes erstaunlich frühes Verständnis für die Bedingungen der postmodernen Welt und für die Bedingungen der Fotografie. Diese »plurale

Persönlichkeit« im frühen fotografischen Werk Klaukes entspricht dem pluralen Weltbild der Postmoderne, wie es Wolfgang Iser 1988 formuliert hat: »Die Postmoderne ist diejenige geschichtliche Phase, in der radikale Pluralität als Grundverfassung der Gesellschaften real und anerkannt wird und in der daher plurale Sinn- und Aktionsmuster vordringlich, ja dominant und obligat werden. ... Fortan stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit im Plural. ... Die Option der Postmoderne gilt der Pluralität von Lebensweisen und Handlungsformen, von Denktypen und Sozialkonzepten, von Orientierungssystemen und Minderheiten...«. ¹⁵ Nur wenige haben bereits in den 70er Jahren diese radikale Postmoderne in ihrem Werk repräsentiert bzw. dafür Verständnis gehabt. Erst in den 80er Jahren wurde die postmoderne plurale Persönlichkeit auch in den USA entdeckt, z. B. im fotografischen Werk von Cindy Sherman. Aber KünstlerInnen wie Jürgen Klauke und Valie Export haben in Europa die Welt der massenmedialen Phantome und Rollenspiele schon vorher gezeigt. Klauke hat die Performance und Body Art mit Hilfe der Fotografie umgeformt in einen »intermediären Akt« (Lischka), um den Übergang von der Moderne in die Postmoderne, den semiotischen Wechsel zu schaffen: Vom Körper zum Zeichen, vom Sein zum Reproduziertsein, vom Ich zum Phantom, von der Wirklichkeit zur Matrize. Durch private Performances vor der Kamera, nicht durch fotografische Dokumente der Realität, also durch Bilder, hat Klauke konkrete gesellschaftliche Inhalte in die Kunst gebracht und damit schon seit den frühen 70er Jahren die postmoderne fotografische Kondition erkannt. Dies geschah in der ersten Phase, in den 70er Jahren, durch multiple Inszenierungen des Selbst. In den 80er Jahren hat Klauke sich selbst, seine eigene Person aus der szenischen Darstellung zurückgezogen. Leere Jacken, Eimer, Tische, Hüte, Spazierstöcke – das Vokabular der Kontiguität, die Gegenstände, die an den Körper angrenzen – substituieren das Selbst, vertreten seine Stelle. Objekte beginnen seit »FORMALISIERUNG DER LANGEWEILE« (1980) das Subjekt, die Figur des Künstlers zu ersetzen. Mit Hilfe von Freunden, Fremden und Gegenständen verwandelt Klauke das Theater des Selbst in das Theater des Sozialen. Ähnlich der Entwicklung von Christian Boltanski, der anfänglich ebenfalls mit sich selbst als Clown Familien-Szenen in der Art der Amateur-Fotografie dokumentierte, aber bald die Amateurfotos der Familien selbst ausstellte – »150 Fotografien der Familie D. 1939–64« (1972) –, kommt es zu einem Wechsel vom Selbst zum Sozialen. Die zweite Phase des fotografischen Werkes von Klauke in den 80er Jahren zeigt Szenen des Sozialen, Stilleben der sozialen Kondition (und keine Inszenationen eines multiplen Selbst). In dieser Phase nimmt bereits der indexikalische Charakter der Fotografie zu, sogar so weit, daß die Lischkaschen Beschreibungen jener Phase der Darstellung sozialer Tableaux fast besser auf die dritte Phase als auf die damalige paßt. Insofern ist Lischkas Text aus dem Jahre 1987, dem Jahr, in dem Klauke seinen »PROSECURITAS«-Zyklus, seine Phantombilder begann, erstaunlich.

Lischka
Modell
Bildsch
auf der
Strahl
die Ide
»negat
Auslös
einem
die ver
Strahle
zurück
Unsich
Bildes i
TAS«-Z
als ph;
der Bil
nun KI
fotogra
sie von
postmo
aus Str
dritten
sonder
auch ke
einem
(postm
mehr s
Matrize
bilden
den Ma
Welt de
zeigen
digitale
einem
ALLEN
seinem
Darstel
heit jer
Darges
genstär
Anders
Produkt

Verk Klaukes entspricht dem pluralen
ng Welsch 1988 formuliert hat: »Die
Phase, in der radikale Pluralität als
und anerkannt wird und in der daher
ich, ja dominant und obligat werden.
it, Menschlichkeit im Plural. ... Die
it von Lebensweisen und Handlungs-
ten, von Orientierungssystemen und
reits in den 70er Jahren diese radikale
t bzw. dafür Verständnis gehabt. Erst
ne plurale Persönlichkeit auch in den
rk von Cindy Sherman. Aber Künst-
port haben in Europa die Welt der
ele schon vorher gezeigt. Klauke hat
der Fotografie umgeformt in einen
Übergang von der Moderne in die
el zu schaffen: Vom Körper zum
n, vom Ich zum Phantom, von der
Performances vor der Kamera, nicht
alität, also durch Bilder, hat Klauke
nst gebracht und damit schon seit den
tografische Kondition erkannt. Dies
ahren, durch multiple Inszenierungen
ch selbst, seine eigene Person aus der
Leere Jacken, Eimer, Tische, Hüte,
iguität, die Gegenstände, die an den
lbt, vertreten seine Stelle. Objekte
NGEWEILE« (1980) das Subjekt, die
Hilfe von Freunden, Fremden und
heater des Selbst in das Theater des
Christian Boltanski, der anfänglich
en-Szenen in der Art der Amateur-
e Amateurfotos der Familien selbst
D. 1939–64« (1972) –, kommt es zu
Die zweite Phase des fotografischen
igt Szenen des Sozialen, Stilleben der
nen eines multiplen Selbst). In dieser
arakter der Fotografie zu, sogar so
n jener Phase der Darstellung sozialer
als auf die damalige paßt. Insofern ist
r, in dem Klauke seinen »PROSECURI-
n, erstaunlich.

Lischka beschreibt die Anders'sche Welt der Phantome und Matrizen, die Modelle von Jean Baudrillard und Guy Debord antizipiert hat, als Welt des Bildschirms und der Strahlung. Der Radarschirm ist der eigentliche Bildschirm, auf dem wir das Bild als »von Strahlen erhellte Fläche« erleben, »die wir auf ihre Strahlung hin verfolgen.« Der globalen Überflutung durch TV-Bilder stellt er die Idee des letzten Bildes konsequent gegenüber. Würde »positive« und »negative« Strahlung entfesselt, käme es zu einer totalen Vernichtung, zu einem Auslöschen der Objekte und Subjekte, würde die Welt in der Tat insgesamt zu einem Phantom. »Das Ende aller Bilder, die aus Strahlen bestanden haben, wäre die verstrahlt strahlende Erde. Dieses letzte Bild hat sich in seine Substanz, die Strahlen aufgelöst und ist unüberbietbar zerstäubt, in seine Vorlage, die Realität zurückgefallen. Zu soviel Sichtbarem im TV gehört als Gegengewicht das Unsichtbare, Verborgene dieser negativen Strahlung, die die Kraft des letzten Bildes in sich birgt.«¹⁶ Lischka antizipiert durch seine Analyse den »PROSECURITAS«-Zyklus und beschreibt das fotografische Bild als indexikalisches Zeichen, als physikalischen Prozeß aus Strahlen. Der TV-Schirm, der Bildschirm, der Bilder zeigt, die aus Strahlen bestehen, liefert indexikalische Bilder. Indem nun Klauke nicht mehr sich selbst oder andere, nicht mehr Gegenstände fotografiert, sondern den Bildschirm jener Durchleuchtungsmaschinen, wie wir sie von internationalen Flughäfen kennen, hat seine Fotografie insgesamt einen postmodernen indexikalischen Charakter bekommen. Abbilder von Bildern, die aus Strahlen bestehen, sind indexikalische Zeichen. Klauke fotografiert in der dritten Phase seiner fotografischen Kunst offensichtlich nicht mehr die Realität, sondern nur mehr Bilder (postmodern condition no. 1). Aber diese Bilder sind auch keine Bilder von Gegenständen mehr, sondern Spuren von Strahlen auf einem Bildschirm, also handelt es sich um Bilder von indexikalischen Zeichen (postmodern condition no. 2). Kein Abdruck oder Abbild der Realität findet mehr statt, sondern eine Abbildung der verstrahlten Welt, der Phantome und Matrizen. Die Fotos dieser dritten Phase haben die Kraft von letzten Bildern. Sie bilden das Gegengewicht des Unsichtbaren gegen das Zuviel an Sichtbarkeit in den Massenmedien. Sie bilden indexikalisch das Negativ zur heilen und positiven Welt der Massenmedien. Aber auch Klaukes Zeichnungen der späten 70er Jahre zeigen schon eher Drahtmodelle von Figuren als wirkliche Figuren, sozusagen digitale Skizzen des Menschen, von einem Computer gefertigt und nicht von einem Menschen. Klaukes Zeichnungen in dem Buch »KAPPES-KÖPPE NACH ALLEN REGELN DER KUNST« (1977/78) zeigen Köpfe und Leiber, die Anders in seinem Buch von 1956 bereits »Engel des Industriezeitalters« genannt hat. Ihre Darstellung durch Anders beschreibt genau Klaukes Zeichnungen. »Die Beliebtheit jener heutigen Zeichnungen, deren drahtige Konturen das Volumen des Dargestellten völlig leer lassen«, eine Technik, die wir auch in den Gebrauchsgegenständen aus Drahtgeflechten der 50er Jahre wiedererkennen, bezieht Anders auf die Phantomwelt des industriellen Apparates und der seriellen Re/Produktion, auf das System der massenproduzierten, -distribuierten und -rezi-

pierten Bilder, welche die Matrizen der Welterfahrung darstellen, wo das Wirkliche nur als Reproduktion der Reproduktion erscheint. In dieser postmodernen Phantomwelt herrschen »leiblose Gebilde«, eben »Engel des Industriezeitalters«, die den »leiblichen Rest auf ein infinitesimales Minimum herabdrücken« (Anders). Dieses »engelhafte Dasein« (Anders), »leibloses Gebilde« zu sein, bloßes Phantom, hat Klauke in seiner dritten Phase, beginnend Ende der 80er Jahre, auf die Welt der Dinge ausgedehnt. Die Welt der Gegenstände erscheint als eine Zone gespensterhafter Realität. Denn »das Bild versucht immer schon seiner eigenen Fläche, seiner Limitierung zu entkommen, indem es sich in den Raum« und in die Zeit »erweitern möchte«, schreibt Lischka. »Da jedoch eine durch gebündelte Strahlen kreierte Raumillusion auch nicht der tatsächliche Raum sein kann, wirken diese Lichtträume gespensterhaft, sie verlieren geradezu Realität: die zerstäubte Welt versuchen sie in Lichtpartikel wieder zusammenzufügen;«¹⁷ Was Lischka hier über die Holographie sagt, gilt prophetisch für Klaukes »PROSECURITAS«-Zyklus. Mit ihm ist Klauke endgültig in das Reich der Phantome und Matrizen vorgedrungen, in die Zone des letzten Bildes, in die gespensterhafte bedrohte Wirklichkeit. Die aus Strahlen bestehende Bilderwelt, wo Menschen und Dinge nur mehr Reflexe von Strahlen sind, gleichsam die Welt nach der Geschichte, nach dem atomaren Letztschlag, zeigt uns neue gefährliche Zonen der Visibilität. Klauke hat die Sichtbarkeit an die äußerste Grenze vorangeschoben, wo nur mehr die Strahlen sichtbar sind. Er ist in eine Zone letzter Sichtbarkeit und letzter Bilder eingetaucht. Seine Endbilder zeigen uns eine aus Lichtpartikeln und Strahlenspuren zusammengesetzte gespensterhafte Realität, die Medienwelt des postindustriellen Zeitalters, die aus Phantomen und Matrizen besteht. Seine postmoderne fotografische Aktivität ist am Ziel angekommen. Er hat das Universum der visuellen Zeichen spezifiziert zu einem Universum indexikalischer Zeichen. Der ikonische Aspekt des fotografischen Bildes wurde gedämpft und der indexikalische Aspekt betont. Diese indexikalische postmoderne Fotografie liefert uns präzise Bilder der postmodernen Kondition der Gesellschaft, wo die Medien nicht mehr über eine separate Realität berichten, sondern wo die Welt ein Hybrid von Abbild und Wirklichkeit, von Subjekt und Objekt, von Sein und Reproduziertsein, von anwesend und abwesend, von Leib und Leiblosigkeit ist. Seine Strahlenbilder machen den postmodernen Zustand sichtbar, die Phantomwelt der industriellen Reproduktion (siehe auch die Arbeit von Mc Collum, die sich sowohl fotografisch wie skulptural ebenfalls auf Matrizen, Serien, Leerstellen, Phantome, Maquettes bezieht). In dieser indexikalischen Ästhetik ist die Fotografie keine »Botschaft ohne Codes« (R. Barthes) mehr, auch kein Code ohne Botschaft, sondern der Code ist die Botschaft. Repräsentation als die fotografische Repräsentation indexikalischer Prozesse, die Entstehung der Abbildung durch Lichtstrahlen, erfüllt die erste Bedingung postmoderner Kunst: rethinking representation. Die neue Form der indexikalischen Repräsentation zeigt uns das nicht Sichtbare der empirischen Wirklichkeit, ihren phantomhaften, fabrizier-

ten, konstruierten, gespensterhaften Zustand. So erfüllt Klauke die zweite Bedingung der postmodernen Kunst: rethinking visuality. Im indexikalischen Spiel zwischen Sichtbarmachung (des Realen) als Phantom und Phantomisierung des Sichtbaren entwickelt er neue Strategien der Visibilität und neue Definitionen des Visuellen. Die Erweiterung der ichbezogenen Darstellung zu einer sozialbezogenen Darstellung als zweite Phase seiner Entwicklung kann schon mit dem Konzeptbuch von 1978/80 belegt werden, das den Titel »DAS INNENLEBEN DER DINGE« (Abb. 19, S. 20) trägt. Hier ist die Wende vom Innenleben des Subjekts zum Innenleben der Dinge schon angedeutet. Nur bedurfte es noch Jahre von Überlegungen, bis Klauke die entsprechende Technik fand, das Interieur der Dinge auszuleuchten. Seit 1986 benützt er die Bildschirme der Kofferschächte auf Flughäfen, wo das Gepäck der Passagiere beim Transport durchleuchtet wird, das Gepäck des »homo viator« (Gabriel Marcel), des Wesens, das fährt oder fliegt. Die Gegenstände werden im Kofferschacht arrangiert und am Bildschirm durch die Manipulationsmöglichkeiten vor Ort (Überzeichnung, Schwärzungen, Ausschnitte, Collagierungen, negativ/positiv korrigiert. Auch am Leuchttisch im Studio gibt es weitere Möglichkeiten der Manipulation (wie Überlagerung der Negative), Reste der Collage-Kultur. Beim Wechsel von der Fotokamera, die Bilder von der Realität zeigt, über die Videokamera, die Bilder auf dem Bildschirm zeigt, zum Bildschirm selbst, von dem der Fotoapparat die Bilder herstellt, geschieht nicht nur ein Wechsel innerhalb der ontologischen Hierarchie, vom Sein zum Schein, sondern auch ein Wechsel innerhalb der Zonen der Visibilität. Unfaßbare und unzugängliche Strukturen und Aspekte der Wirklichkeit werden durch die neue Technologie des Visualisierens sichtbar. Klauke nähert sich einer post-ontologischen Kunst. Es geht ihm weniger um die Innenseite der Dinge und Personen, als vielmehr um die Innenseite des Sehens selbst. Klauke ist in seiner dritten Phase, nach dem Selbst und dem Sozialen in der postmodernen Phantomwelt, an der Technik der Repräsentation, an der Technologie der Visibilität selbst interessiert, an jenen technischen Verfahren, die bestimmen, was sichtbar ist und was nicht, was repräsentiert wird und was unrepräsentiert und unsichtbar bleibt. Es ist daher bezeichnend, daß Rosalind Krauss ihren Begriff der »photographic condition« am Beispiel des Surrealismus entwickelt hat.¹⁸ Doch Klauke ist nicht am Opaken des Unbewußten interessiert, sondern an der Technologie des Unsichtbaren. Hat er früher bei der Wahl zwischen Stoff und Rohstoff »KUNSTSTOFF« gewählt, so der Titel einer gemeinsam mit Rudolf Bonvie 1975–78 herausgegebenen Zeitschrift, und damit sein Interesse an der Künstlichkeit der Welt dokumentiert, so ist er heute am Aspekt der Konstruierbarkeit der Welt interessiert. Diese Betrachtung der Latenz, dieses Beobachten von Prozessen der Erscheinung, dieses Interesse an der indexikalischen Materialität des fotografischen Abbildes gibt den Fotografien von Klauke eine alchemische und magische Dimension, die ihn mit anderen deutschen postmodernen Künstlern wie Sigmar Polke und Anna und Bernhard Blume verbindet. Nicht

mehr die Darstellungsinhalte sind künstlich inszeniert, sondern die Darstellung selbst. Klauke treibt mit seiner Technologie des Unsichtbaren die Fotografie über die Grenze von Objekt, Sprache und visuelles Zeichen hinaus. Das Eintauchen in die Zone letzter Bilder und letzter Sichtbarkeit ermöglicht die Rückkehr des Realen, aber im Zustand seiner Bedrohtheit, d. h. seiner Phantomhaftigkeit.

ANMERKUNGEN

- 1) Douglas Crimp, *Pictorial Theory*, The Photographic Allan Sekula, *Photograph (Canada)* 1984.
- 2) Abigail Solomon-Godeau, *Rethinking Representation*, Living with Contradictions, *The Critical Image*, Hrsg. Craig Owens, *The Allegory of Modernism: Rethinking Benjamin H. D. Buchloh*, *Artforum*, S. 105.
- 3) Rosalind Krauss, *Notes on the Indexical*, *October* 3, 1975, S. 78.
- 4) Roland Barthes, *The Camera Lucida*, *What is a Photograph?*, New York 1984.
- 5) Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge 1986.
- 6) Christopher Phillips, *Photography and the Avant-Garde*, Stuttgart 1984.
- 7) Rosalind Krauss, *The Avanguard and Other Matters*, *October* 16, 1979, S. 54.
- 8) Gerhard Johann Lisch, *Photography and the Avant-Garde*, Bd. 88, 1984.
- 9) Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, London 1983.
- 10) Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Cambridge 1984.
- 11) Günther Anders, *The Invention of Solitude*, *October* 1, 1973, S. 10.
- 12) op. cit., S. 105.
- 13) op. cit., S. 111.
- 14) op. cit., S. 182.
- 15) op. cit., S. 183.
- 16) op. cit., S. 182.
- 17) Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, *Journal of American Studies*, Bd. 12, 1978, S. 107.
- 18) Gerhard Johann Lisch, *Photography and the Avant-Garde*, Bd. 88, 1984, S. 198.
- 19) op. cit., S. 213.
- 20) vergl. Anm. 5.

niert, sondern die Darstellung
Unsichtbaren die Fotografie
visuelles Zeichen hinaus. Das
r Sichtbarkeit ermöglicht die
rohtheit, d. h. seiner Phantom-

ANMERKUNGEN

- 1) Douglas Crimp, Pictures. In: October Nr. 8, New York 1979.
Ders., The Photographic Activity of Postmodernism. In: October Nr. 15, New York 1980/81.
Allan Sekula, Photography against the Grain. The Press of the Nova Scotia College. Halifax
(Canada) 1984.
Abigail Solomon-Godeau, Photography After Art: Photography. In: Art After Modernism:
Rethinking Representation. Hrsg. Brian Wallis, New York 1984.
Ders., Living with Contradictions. Critical Practise in the Age of Supply-Side Aesthetics. In:
The Critical Image. Hrsg. Carol Squiers, Seattle 1990.
Craig Owens, The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. (1980). In: Art
After Modernism: Rethinking Representation, Hrsg. Brian Wallis, New York 1984.
Benjamin H. D. Buchloh, Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contempo-
rary Art. In: Artforum, Sept. 1982, New York.
- 2) Rosalind Krauss, Notes on the Index. In: October Nr. 3 und 4, New York, Frühjahr 1977.
- 3) Roland Barthes, The Death of the Author. In: Image-Music-Text. New York 1977.
Michel Foucault, What is an Author? (1979). In: The Foucault Reader. Hrsg. Paul Rabinow,
New York 1984.
Rosalind Krauss, The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. M.I.T.,
Cambridge 1986.
- 4) Christopher Phillips, Das phantome Bild. In: Photographie in der deutschen Gegenwarts-
kunst. Cantz, Stuttgart 1993.
- 5) Rosalind Krauss, The Photographic Conditions of Surrealism. In: The Originality of the
Avantgarde and Other Modernist Myths. M.I.T., Cambridge 1986.
- 6) Gerhard Johann Lischka, Du bist Dein Ebenbild. Klauke ist sein Ebenbild. In: Kunstforum
international, Bd. 88, 1987.
- 7) Jean Baudrillard, Agonie des Realen. Merve, Berlin 1978.
- 8) Jean-François Lyotard, Immaterialität und Postmoderne. Merve, Berlin 1985, S. 98.
- 9) Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen (1956), 5. Auflage, C. H. Beck, München
1980.
- 10) op. cit., S. 105.
- 11) op. cit., S. 111.
- 12) op. cit., S. 182.
- 13) op. cit., S. 183.
- 14) op. cit., S. 182.
- 15) Wolfgang Welsch, Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1988, S. 4-7.
- 16) Gerhard Johann Lischka, Du bist Dein Ebenbild. Klauke ist sein Ebenbild. In: Kunstforum
international, Bd. 88, 1987, S. 212.
- 17) op. cit., S. 213.
- 18) vergl. Anm. 5.