

Kat. Ööp Klauke, Absolute Weissolle - das fotografische Werk, Kunst- und
Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
Bonn, Bonn 2001

PETER WEIBEL

(2001)

3051-67

**KLAUKE S KUNST
ZWISCHEN SUBVERSIVER KÖRPERPOLITIK UND PERFORMATIVEN AKTEN**

0 (VON DER KRISE DER REPRÄSENTATION ZUR KRISE DES KÖRPERS)

Die Krise der Repräsentation, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das abstrakte Tafelbild hervorgebracht hat, hat nach 1945 die Krise des abstrakten Tafelbildes selbst produziert. Clement Greenberg schreibt in »The Crisis of the Easel Picture« (1948): »... here in America it is practised by artists so various in their provenance and capacities as Mark Tobey, Jackson Pollock, the late Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenberg, Janet Sobel. [...] What, at least, it does mean for the discipline of painting is that the future of the easel picture as the vehicle of ambitious art has become very problematical; for in using the easel picture as they do – and cannot help doing – these artists are destroying it.«¹ Als möglicher Ausweg aus dieser Krise erschienen in Europa und Amerika die Expansion bzw. Radikalisierung des Action Painting zur Aktion, welche sich in mehreren Schritten ereignete: Aktionen auf der Leinwand, Aktionen vor der Leinwand und Aktionen ohne Leinwand, die fotografisch oder filmisch dokumentiert wurden. Aktionsmalerei, Happening, Fluxus, Multimedia, Intermedia, Performance, Body Art und Aktionstheater bilden jene kunstgeschichtlichen Begriffe, welche diese Expansion bezeichnen.²

Die Definition der Kunst als Tafelbild war als zu eng empfunden worden. So ging die Malerei selbst über das Tafelbild und die herkömmlichen künstlerischen Materialien hinaus. Maler wie Pollock, Matthieu und Klein verwandelten den Malakt in Schau-Malerei, zu Schau-Geschehen in einem Raum vor Publikum. Ausgehend von dieser Erweiterung verlor die Bildfläche immer mehr ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger. Die Erweiterung der Bildfläche implizierte eine Erweiterung des Ausdrucksmediums und -materials. Es wurden nicht nur reale Dinge auf die Bildfläche appliziert wie im Nouveau Réalisme und in der Pop Art, sondern die wesentlichste Erweiterung der Malerei führte zur Einbeziehung des Körpers als neues Ausdrucksmedium. Der Körper wurde zum Bild, zum Ort der Repräsentation(krise). Der menschliche Körper konnte die Stelle des Pinsels (Yves Klein) oder der Leinwand (Günter Brus) einnehmen. Bei der Expansion des künstlerischen Mediums um den Körper wurden nicht nur der Kunstbegriff und der Wirklichkeitsbegriff erweitert, sondern die Sprengung des Tafelbildes als Kunststrahlen und der Ausstieg aus dem Bild führten zu vielfältigen Explorationen traditioneller sozialer Codes. Die Ausrahmung des Bildes als Kunstgrenze hat auch andere Grenzen durchbrochen. Die Erweiterung des kunstfähigen Materials um den Körper hat die sozialen Strategien und Wirkungen der Kunst erweitert. Dabei gab es zwei Möglichkeiten: die Verwendung des eigenen Körpers, des Körpers des Künstlers, und die Verwendung eines fremden Körpers. Der Körper des Künstlers war der Performer. Durch die Inklusion des menschlichen Körpers in das Tafelbild als Reaktion auf seine Krise entstanden Aktionskunst, Body Art und Performance Art. Zahlreiche KünstlerInnen wie Abramović, Acconci, Barney, Brisley, Burden, Chadwick, Finley, Fox, Gilbert & George, Manzoni, Mendieta, Moorman, Morimura, Morris, Nauman, Ono, Orlan, Pane, Ray, Rinke, Rosenbach, Schneemann, Sprinkle, Stelarc, Stembera, Wilke und Woodman haben mit ihrem eigenen Körper, dem Körper des Künstlers als künstlerisches Medium gearbeitet.³ Jürgen Klauke zählt seit 1970, wie Cindy Sherman seit 1975, zu jenen KünstlerInnen, welche bei dieser Transformation der Repräsentationskrise zur Körperkrise und zur Gender-Krise eine entscheidende Rolle spielten, indem sie den Körper von seiner Rolle als bloßes Material (z.B. der Malerei) oder als Substitut für Skulptur erlösten und ihn zu einem Agenten für tief liegende Fragen der Identitätspolitik ausdifferenzierten. In zahlreichen performativen Akten zur Produktion von fotografischen Sequenzen hat er so konsequent wie kaum jemand anderer die auf einer Körperpolitik beruhende Identitätspolitik diffamiert und wegweisend für das Subjektideal der Postmoderne »gender games« und Identitäts-Spiele entworfen.

I. (TRANSFORMER ODER DIE ANATOMIE IST NICHT UNSER SCHICKSAL)

Aristoteles definierte bekanntlich die sexuelle Opposition von Mann und Frau, indem er erklärte, ein männliches Tier sei eines, das in einem anderen Wesen Leben erzeuge, während das weibliche Tier Leben in sich selbst erzeuge.⁴ Im 19. Jahrhundert verfestigte sich diese biologische Erklärung zu einer sozialen Konstruktion in Form einer Trennung zwischen dem Mann als produktivem Körper und der Frau als reproduktivem Körper. Als Folge der industriellen Revolution setzte sich das Primat der Produktion durch, die den produktiven Männern oblag. Die Technik war Domäne des Mannes, und sie produzierte Maschinen, welche wiederum Waren produzierten. Die Frauen waren reproduktive Maschinen, welche für die biologische Reproduktion des Lebens zuständig waren, wie schon Aristoteles schrieb. Damit wurde die Frau als bloß reproduktiver Körper von der Konstruktion der modernen Gesellschaft ausgeschlossen, die ja nur durch Produktionsmaschinen und -körper geschaffen werden konnte.⁵ Die Wissenschaft der reproduktiven Biologie entstand als Gegenstück zum Produktionsdruck der maschinellen industriellen Revolution.

Wir erkennen, wie die Ontologie der Geschlechter in der Form einer Ontologie der Reproduktion fundiert wurde, wenn wir beispielsweise das Werk von William Harvey betrachten, dem wir die Entdeckung der Zirkulation des Blutes verdanken (*On the Motion of the Heart and Blood in Animals*, 1639) sowie die Idee, daß das Leben einem Ei bzw. einem Sperma im Bauch entspringt (*Disputations Touching the Generation of Animals*, 1651). Sexuelle Anatomie und Reproduktion bestimmten die Geschlechterdifferenz. Zwischen Sex und Geschlecht wurde kein Unterschied gemacht, sondern das Geschlecht wurde in den Körper hinein und aus ihm herausgelesen. Harvey ist ein Hinweis darauf, wie im 18. Jahrhundert endgültig erfunden wurde, was wir heute unter Sex verstehen. Georg Ludwig Kobelts Veröffentlichung *Die männlichen und weiblichen Wollusts-Organen des Menschen und verschiedener Säugetiere* von 1844, in der er Anatomie und Physiologie des sexuellen Vergnügens bis in klinische Details beschreibt, ist ein später Höhepunkt dieses Willens zur biologischen Definition. Die Geschlechter wurden also biologisch definiert und zwar durch ihre sexuellen Organe, den Penis bzw. die Vagina. So wurde Geschlecht mit Sex identifiziert, die Geschlechteridentität zu einer sexuellen Identität, statt sie zu differenzieren. Die Biologie definierte die Geschlechter. Die Biologie der Geschlechterunterschiede wurde fortschreitend zu einer Sprache der Geschlechteropposition verabsolutiert. Unterschiede reichten nicht, es wurden Gegensätze konstruiert: »the opposite sex« oder »das andere Geschlecht«, wie Simone de Beauvoir in ihrem berühmten Werk *Le deuxième sexe* 1949 schrieb.⁶

Der natürliche Körper wurde zum Goldstandard des sozialen Geschlechterdiskurses. Insbesondere die reproduktiven Organe erhielten eine mythische Macht und Bedeutung. Die Wissenschaft von der sexuellen Reproduktion und der reproduktiven Biologie legte die Grundlagen für eine Politik der Geschlechter und eine Politik der Identität, die auf körperlichen bzw. biologischen Unterschieden gründet. Aus den Körpern sprach die Stimme der Natur selbst. Die Geschlechtsidentität war ein Produkt der Natur. Die molekulare Biologie und die DNA-Revolution der Gegenwart laufen Gefahr, als Fortsetzung dieser biologischen Fundierung der Geschlechter mißinterpretiert zu werden, während sie in Wahrheit die Möglichkeit zur Einsicht in die soziale und kulturelle Konstruktion der Geschlechterdifferenz bieten. Bei fortschreitender wissenschaftlicher Erforschung des biologischen Sexus von der Anatomie zu den Zellen wird erkennbar, daß das soziale Geschlecht in biologischen Sex projiziert wird. Die Natur des Geschlechts ist nicht ausschließlich ein Resultat der Biologie, sondern unserer sozialen Repräsentation und Konstruktion. Es waren nämlich linguistische Operationen, welche die Ontologie der Geschlechter etablierten. Organe, die bis ins 18. Jahrhundert keine eigenen Namen hatten, z. B. der vergessene Vokal im Alphabet der Kultur, die Vagina, erhielten einen Namen. Organe, die einen gemeinsamen Namen hatten, wurden nun linguistisch getrennt, z. B. in Ovarien und Testikel. Strukturen, die für Mann und Frau bisher gemeinsam galten, wie eben das Skelett, wurden ebenfalls in weiblich und männlich getrennt.

Die Ausarbeitung einer physischen Anthropologie der sexuellen Differenz war und ist die konservative Antwort auf die Theorien

der Französischen Revolution. Das Postulat eines abstrakten Körpers, sexueller Ort eines rationalen Subjekts, das die Person konstituiert, war die progressive Antwort der zivilisierten Gesellschaft sollte sozial geschlechtslos sein, lief aber Gefahr, erst auszuschließen, indem es ein Geschlecht, das weibliche, unterschlug. Dieses Feld der sexuellen Inkommensurabilität ist das Arbeitsfeld von Vergleichbarkeit der Geschlechter ist seine radikale utopische Antwort auf reaktionären Philosophie. Er ist einer der wenigen Künstler, der die politische Subjekt, Identität, Geschlecht und Körper verstanden und w. der *Transformer*-Sequenzen führt er uns in subversiven performativen Akte ist und »die Gene nicht der Ort unserer Identität sind.« »Der »objektiv geschlechtlichen Selbstwahrnehmung entsteht, wie Klaukes Kunst exemt Konstruktion der sexuellen Differenz. Gerade um diesen Aspekt, die Kons Werk von Jürgen Klauke in den 70er und 80er Jahren. Sein Theater der a inszenierte »Grand Guignol der Geschlechter, demonstriert eine Matrix vor fundierte Repräsentation von Mann und Frau als Opponenten unterlaufen ellen Differenz, wie sie im Medium des Körpers definiert wird, bis hin zu je geschlechtlicher Identität überhaupt in Frage gestellt wird. Anatomische N Definition der Geschlechter: primäre Sexualorgane, werden von Klauke in g grafien zu Elementen einer Kostümierung und Maskerade, zu einer Sprach Während im normalen sozialen Leben noch immer die Feststellung darüber hat oder nicht, über das soziale Schicksal des Individuums entscheidet un zeigt Klauke, daß die Opposition der Geschlechter nur ein Schauspiel auf c einer theatralischen Bühne (*Self Performance*, *Transformer*, beide 1972–73) vergleichbares Schauspiel einer transsexuellen Szene, welche die Dekoratomischen Merkmale der Geschlechter werden zu Dekorationen im Thea ihnen gespielt wird wie mit einem Baukasten. Die anatomischen Distinkti und Fratzen, welche die Verzerrungen enthüllen, die der Konstruktion der Ge che der Geschlechter nicht als eine natürliche Sprache des Fleisches, sonde anatomischen und fleischlichen Aspekte der Geschlechter und der sexuel Anatomie und des Fleisches verlässlich Auskunft über die sexuelle Ident Aspekte legitimiert sind, die Identität des Subjekts zu definieren. Insofern »komplexer Transformer« sei auf niemanden optimaler zu als auf Jürgen Kl »On the Performance« in Wisconsin zwischen Travestien, die Rollencodes »Transformationsdispositive« wie Übersteigerung und Vervielfältigung des ein komplexer »transformer«, eine ganze Batterie von Verwandlungsmaschir Der »Transformer« Jürgen Klauke verwandelt in seinem Theater der Organe der Organe übertreibt, sie vervielfältigt oder ihre natürliche Anordnung tra zu einem Medium, das für Transformationen zur Verfügung steht. Diese Tr

WAS IST NICHT UNSER SCHICKSAL)

Opposition von Mann und Frau, indem er erklärte, ein männliches Tier sei eines, das sich selbst erzeugt. Im 19. Jahrhundert verfestigte sich die Konstruktion in Form einer Trennung zwischen dem Mann als produktivem Körper und der Domäne des Mannes, und sie produzierte Maschinen, welche wiederum Waren produzierten, welche für die biologische Reproduktion des Lebens zuständig waren, während die Frau als bloß reproduktiver Körper von der Konstruktion der modernen Gesellschaft ausgeschlossen wurde. Die Wissenschaft der Reproduktion wurde durch den Druck der maschinellen industriellen Revolution.

Die Konstruktion der Reproduktion fundiert wurde, wenn wir betrachten, dem wir die Entdeckung der Zirkulation des Blutes verdanken (*On the Circulation of the Blood*, 1651) sowie die Idee, daß das Leben einem Ei bzw. einem Sperma im Bauch entspringt (*On the Generation of Animals*, 1651). Sexuelle Anatomie und Reproduktion bestimmten die Geschlechter, nicht der Unterschied gemacht, sondern das Geschlecht wurde in den Körper hinein und darauf, wie im 18. Jahrhundert endgültig erfunden wurde, was wir heute unter Sex verstehen. Die männlichen und weiblichen Wollusts-Organe des Menschen und verschiedene Physiologie des sexuellen Vergnügens bis in klinische Details beschreibt, ist die biologische Definition. Die Geschlechter wurden also biologisch definiert und zwar durch die Vagina. So wurde Geschlecht mit Sex identifiziert, die Geschlechteridentität zu der Biologie definierte die Geschlechter. Die Biologie der Geschlechterunterstützung der Geschlechteropposition verabsolutiert. Unterschiede reichten nicht, es wurden die Geschlechter als »das andere Geschlecht«, wie Simone de Beauvoir in ihrem berühmten Werk

»Das andere Geschlecht«. Insbesondere die reproduktiven Organe der Geschlechter. Die Wissenschaft von der sexuellen Reproduktion und der reproduktiven Biologie der Geschlechter und eine Politik der Identität, die auf körperlichen bzw. biologischen Unterschieden beruht. Die Stimme der Natur selbst. Die Geschlechtsidentität war ein Produkt der Natur. Die Geschlechter der Gegenwart laufen Gefahr, als Fortsetzung dieser biologischen Fundierung der Geschlechter zu werden, während sie in Wahrheit die Möglichkeit zur Einsicht in die soziale und kulturelle Kontexte der fortschreitender wissenschaftlicher Erforschung des biologischen Sexus von der Geschlechterkonstruktion in soziale Geschlecht in biologischen Sex projiziert wird. Die Natur des Geschlechts ist nicht die Natur, sondern unserer sozialen Repräsentation und Konstruktion. Es waren nämlich die Geschlechter etablierten. Organe, die bis ins 18. Jahrhundert keine eigenen Namen hatten, die Vagina, erhielten einen Namen. Organe, die einen gemeinsamen Namen hatten, z. B. in Ovarien und Testikel. Strukturen, die für Mann und Frau bisher getrennt waren, wurden ebenfalls in weiblich und männlich getrennt.

Die Konstruktion der sexuellen Differenz war und ist die konservative Antwort auf die Theorien

der Französischen Revolution. Das Postulat eines abstrakten Körpers, sexuell undifferenziert bzw. »sexed but without gender« als Ort eines rationalen Subjekts, das die Person konstituiert, war die progressive Antwort der Aufklärung. Das neue Subjekt für eine zivile Gesellschaft sollte sozial geschlechtslos sein, lief aber Gefahr, erst recht die Frau von der Konstruktion der modernen Welt auszuschließen, indem es ein Geschlecht, das weibliche, unterschlug.

Dieses Feld der sexuellen Inkommensurabilität ist das Arbeitsfeld von Jürgen Klauke. Die Nicht-Vermeßbarkeit, die Nicht-Vergleichbarkeit der Geschlechter ist seine radikale utopische Antwort auf die vermeintliche Ontologie der Geschlechter einer reaktionären Philosophie. Er ist einer der wenigen Künstler, der die politischen Impulse und Postulate der Französischen Revolution bezüglich Subjekt, Identität, Geschlecht und Körper verstanden und weiterverarbeitet hat. Besonders in seiner frühen Phase der *Transformer*-Sequenzen führt er uns in subversiven performativen Akten ständig vor, daß die Anatomie nicht unser Schicksal ist und »die Gene nicht der Ort unserer Identität sind.« »Der »objektiv subjektive« Kern unserer bewußten Erfahrung«⁸ und geschlechtlichen Selbstwahrnehmung entsteht, wie Klaukes Kunst exemplarisch vorführt, unter den Bedingungen der sozialen Konstruktion der sexuellen Differenz. Gerade um diesen Aspekt, die Konstruktion der sexuellen Differenz, konzentriert sich das Werk von Jürgen Klauke in den 70er und 80er Jahren. Sein Theater der anatomischen Organe, das von ihm überaus provokativ inszenierte »Grand Guignol« der Geschlechter, demonstriert eine Matrix von interpretativen Strategien, mit denen eine biologisch fundierte Repräsentation von Mann und Frau als Opponenten unterlaufen werden kann. Kritisch analysiert er die Natur der sexuellen Differenz, wie sie im Medium des Körpers definiert wird, bis hin zu jenem Punkt, an dem die Beziehung zwischen Körper und geschlechtlicher Identität überhaupt in Frage gestellt wird. Anatomische Merkmale von Mann und Frau, gemäß der biologischen Definition der Geschlechter primäre Sexualorgane, werden von Klauke in großen Zyklen von Performances und inszenierten Fotografien zu Elementen einer Kostümierung und Maskerade, zu einer Sprache, welche diese anatomischen Merkmale desavouiert. Während im normalen sozialen Leben noch immer die Feststellung darüber, ob der Körper einen Penis hat oder nicht, ob er Brüste hat oder nicht, über das soziale Schicksal des Individuums entscheidet und darüber, ob es als Mann oder als Frau sortiert wird, zeigt Klauke, daß die Opposition der Geschlechter nur ein Schauspiel auf der sozialen Bühne ist, ein Schauspiel von Zeichen auf einer theatralischen Bühne (*Self Performance*, *Transformer*, beide 1972–73). Andy Warhols Factory war die soziale Bühne für ein vergleichbares Schauspiel einer transsexuellen Szene, welche die Dekoration des Sexus inkommensurabel vermischt. Die anatomischen Merkmale der Geschlechter werden zu Dekorationen im Theater der Geschlechterdifferenz abgewertet, indem mit ihnen gespielt wird wie mit einem Baukasten. Die anatomischen Distinktionsmerkmale der Geschlechter werden zu Grimassen und Fratzen, welche die Verzerrungen enthüllen, die der Konstruktion der Geschlechterdifferenz unterliegen. Klauke zeigt die Sprache der Geschlechter nicht als eine natürliche Sprache des Fleisches, sondern enthüllt gerade durch die groteske Übertreibung der anatomischen und fleischlichen Aspekte der Geschlechter und der sexuellen Leiber, in welchem geringem Maße die Sprache der Anatomie und des Fleisches verlässlich Auskunft über die sexuelle Identität geben kann und in welchem geringem Maße diese Aspekte legitimiert sind, die Identität des Subjekts zu definieren. Insofern trifft die Definition Jean-François Lyotards, was ein »komplexer Transformer« sei auf niemanden optimaler zu als auf Jürgen Klauke. Lyotard unterschied 1976 auf einem Kolloquium »On the Performance« in Wisconsin zwischen Travestien, die Rollencodes voraussetzen, und Travestien, die Rollencodes durch »Transformationsdispositive« wie Übersteigerung und Vervielfältigung destruieren oder transformieren: »Der »performer« [...] ist ein komplexer »transformer«, eine ganze Batterie von Verwandlungsmaschinen.«⁹

Der »Transformer« Jürgen Klauke verwandelt in seinem Theater der Organe die festgelegten Rollencodes, indem er die Skalierung der Organe übertreibt, sie vervielfältigt oder ihre natürliche Anordnung transformiert. Bei Klauke wird der Körper zum Dispositiv, zu einem Medium, das für Transformationen zur Verfügung steht. Diese Transformationen ergreifen nicht nur die sozialen Codes

der Geschlechter, sondern, und das macht seine Kunst so substantiell, die Transformationen greifen auch durch auf die Körperorgane, welche in einer biologisch fundierten Theorie der Geschlechter die Rollencodes normativ festlegen. Durch diese komplexe Arbeit als Transformer, mit der er wegweisend für nachfolgende Künstlergenerationen gewirkt hat, erzeugte er eine sexuelle Ambivalenz und Polyvalenz, die den durchgehenden Topos seiner Arbeit mit dem Körper darstellt. Seine fotografischen Zyklen verweisen auf Geschlecht und Sex nicht als Sein, Substanz, Ontologie, sondern als Performativität, als Sozietät, als Akt einer Hervorbringung. Sie zeigen die Beziehung zwischen Subjekt, Geschlecht, Sex, Körper und Identität als offene Gleichung. 1974 wurden in der Ausstellung *Transformer: Aspekte der Travestie* Bilder von Jürgen Klauke, Urs Lüthi und Katharina Sieverding neben die Bilder ähnlich androgyner Musiker wie David Bowie, Brian Eno und Lou Reed gehängt. Klauke schuf eine Atmosphäre veränderter Spielregeln der Identität, wie sie auch in der Ästhetik der Musikwelt der 60er und frühen 70er Jahre zu finden war. Seine fotografischen »Transformer«-Aktionen überschritten die Regeln der Rollencodes radikaler als die massenkulturellen Ikonen und führten dieses Rollenspiel konsequent bis an die Grenzen der Kommensurabilität und des Konsumierbaren.

II. (ANTLITZE ODER IDENTITÄTSSPIELE UND GENDER GAMES)

Eine der größten künstlerischen Leistungen Klaukes kann darin gesehen werden, daß er einer der ersten war, der die Krise der Repräsentation aus dem Objektbereich, wie sie von Duchamp über Magritte bis Jasper Johns vorgeführt worden war, in den Bereich des Körpers übertragen hat. Die abstrakte Kunst reagierte auf die von den Maschinen der industriellen Revolution ausgelöste Krise der Repräsentation, indem sie die Referenz auf die Gegenstandswelt unterband, das Band zwischen Zeichen und Objekt gleichsam zerschnitt. Dies geschah allerdings um den Preis, daß in der autonomen Zeichenwelt bzw. Eigenwelt des Materials keine Aussagen mehr über die Welt gemacht werden konnten, also der Erkenntniswert der Kunst zu einem Nullpunkt tendierte, »au zero degré«.¹⁰

Klauke dagegen gehört zu jener Generation von KünstlerInnen, welche die Krise der Repräsentation tiefer ansiedelten, nämlich auf der Stufe der Frage nach dem Subjekt. Die Koordination zwischen Objekt und Bedeutung hat er auf die Zuordnung von Subjekt und Zeichen verschoben und damit die Krise des Bildes und die Krise der Repräsentation auf den Körper übertragen.

Dieses Thema, die Krise des Bildes und die Krise der Repräsentation in bezug auf den Körper, hat Klauke in den frühen 70er Jahren mit einer derartigen Wucht als Thema etabliert, daß das Echo dieser frühen Arbeiten noch im Werk von Mathew Barney wahrzunehmen ist. Vielleicht am deutlichsten von allen seinen Zeitgenossen hat Klauke die Krise des Körpers als Krise der Repräsentation erkannt. Noch konsequenter als Katharina Sieverding, Urs Lüthi, Annette Messager oder Paul McCarthy entüllt er die sexuelle Differenz als gesetztes Zeichenkonstrukt. Seine Arbeiten zielen auf eine Verwirrung der Geschlechtsmerkmale, welche die klare Opposition der Geschlechter als Fiktion entlarvt, als Konstrukt also, das in seiner Willkürlichkeit und Ambiguität ein Paradigma für die Krise der Repräsentation darstellt.

Es sind jedoch nicht nur sexuelle Typologien, die Klauke denunziert und in denen sich der paradoxe Charakter der sich verschiedenen Persönlichkeiten präsentiert. In seiner Arbeit *Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse* (1976/77) dekonstruiert Klauke durch die Kombination von Selbstportraits und Berufs- bzw. Täterbezeichnungen selbstverständliche Verbindungen zwischen Dargestelltem und Sinn, zwischen Subjekt und Darstellung, also zwischen Bezeichnetem und Zeichen. Gerade in dieser Arbeit sieht man beispielhaft Klaukes Methode der Dekonstruktion der Repräsentation. Der mimetische Anspruch der Repräsentation wird durch die sparsame und arbiträre Mimik reduziert. Das Band zwischen Mimesis und Mimik wird zerschnitten. Das menschliche Antlitz wird bei Klauke nicht zu einem Spiegel, sondern höchstens zu einem blinden Spiegel,

zu einer Maske. Es sagt über die sogenannten inneren Werte, den Cl der Titel einer fünfteiligen Fotoarbeit von 1990/92, ist leer, dunkel oder eine arbiträre Beziehung. Das Antlitz ist keine Antwort und kein Garantie, sondern sind Masken. In der 96teiligen Serie *Vermummter Terroranschlag bei der Olympiade in München 1972* sammelt und 19 man ein frühes Hauptwerk Klaukes erkennen. Die Anonymität der Ant und Subjekt, von Geschlecht und Körper, von Anatomie und Schicksal, aussagen. Gleichzeitig werden Bilder von maskierten Menschen zu ar ten Antlitze einer anonymen Welt. Die Vermummten sind vielleicht (Maske, Antlitze ohne Gesicht, Subjekte ohne Identität stellen die Eup behauptet wurde und behaupten im Gegenteil den Urgrund der Autont weit gehen zu sagen, Klauke behauptete die Unbegründbarkeit von Ider heit als Spiel ein. Das Motiv der Maske, die Darstellung der Geschlech in den 70er und 80er Jahre vielfältig durchzieht, weit bevor die Gesc Jahren erreichte, beruft sich gerade auf die Erkenntnis, daß die Beziehi ist.¹¹ Durch sozial und sprachlich festgelegte Regeln werden Normen e codieren. Wie die Lautstruktur eines Wortes ursprünglich in keiner W und mit der Bedeutung des Zeichens hat, so hat auch der Körper ursprü des Geschlechts. Die Zwangsordnung, welche die Geschlechterrollen zentrierte, dient nicht nur einer Diktatur der Heterosexualität und einer alle anderen Geschlechterrollen der Homosexualität, Bisexualität und vor allem der Domination des männlichen Geschlechts. Klaukes Kunst standes gegen diese Zwangsordnung. Klauke verwirrt die Codes, die d erlernt werden und die bestimmte Geschlechtsvorstellungen mit besti ist also eine soziale Konvention, vergleichbar dem konventionellen Ch und Körper stellt den Beginn einer linguistischen Theorie des Subjekts In der Übertragung des semiotischen Modells der Beziehung von Zeichi per zeigt Klauke, daß die Zuordnung von Geschlecht und Körper durch so welche die Beziehung zwischen Körper und Geschlecht codiert. Er kündi den Zwang, gegen die Gewohnheit sowie gegen die soziale Konvention für das freie Spiel der Arbitrarität. Wie tief eine Gesellschaft durch die z ferenz getroffen wird, zeigt das Schicksal Claude Cahuns und das skanc die Kunstgeschichte.¹² Wie Cahun in den 20er Jahren des 20. Jahrhun schaftlichen Systemstabilisierung, das Gegensatzpaar weiblich/männlic lauf seines Lebens sich jene Optionen der Identität aneignet, welche die Status ist daher rein optional. Klauke leiht seine Person und seinen Geschlecht. Klaukes *Physiognomien* (1972-73) haben bereits Anfang der den 80er Jahren als postmoderne multiple Identität am Beispiel der fo

t seine Kunst so substantiell, die Transformationen greifen auch durch auf die Körper-
ten Theorie der Geschlechter die Rollencodes normativ festlegen. Durch diese komplexe
sisend für nachfolgende Künstlergenerationen gewirkt hat, erzeugte er eine sexuelle
gehenden Topos seiner Arbeit mit dem Körper darstellt. Seine fotografischen Zyklen
als Sein, Substanz, Ontologie, sondern als Performativität, als Sozietät, als Akt einer
zwischen Subjekt, Geschlecht, Sex, Körper und Identität als offene Gleichung. 1974
Spekte der Travestie Bilder von Jürgen Klauke, Urs Lüthi und Katharina Sieverding neben
David Bowie, Brian Eno und Lou Reed gehängt. Klauke schuf eine Atmosphäre verän-
dlich in der Ästhetik der Musikwelt der 60er und frühen 70er Jahre zu finden war. Seine
erschritten die Regeln der Rollencodes radikaler als die massenkulturellen Ikonen und
an die Grenzen der Kommensurabilität und des Konsumierbaren.

PIELE UND GENDER GAMES)

en Klaukes kann darin gesehen werden, daß er einer der ersten war, der die Krise der
rie sie von Duchamp über Magritte bis Jasper Johns vorgeführt worden war, in den
abstrakte Kunst reagierte auf die von den Maschinen der industriellen Revolution aus-
ie die Referenz auf die Gegenstandswelt unterband, das Band zwischen Zeichen und
allerdings um den Preis, daß in der autonomen Zeichenwelt bzw. Eigenwelt des Mate-
t gemacht werden konnten, also der Erkenntniswert der Kunst zu einem Nullpunkt

on von KünstlerInnen, welche die Krise der Repräsentation tiefer ansiedelten, nämlich
Die Koordination zwischen Objekt und Bedeutung hat er auf die Zuordnung von Subjekt
ese des Bildes und die Krise der Repräsentation auf den Körper übertragen.
a Krise der Repräsentation in bezug auf den Körper, hat Klauke in den frühen 70er Jah-
a etabliert, daß das Echo dieser frühen Arbeiten noch im Werk von Mathew Barney
isten von allen seinen Zeitgenossen hat Klauke die Krise des Körpers als Krise der
er als Katharina Sieverding, Urs Lüthi, Annette Messager oder Paul McCarthy enthüllt
ichenkonstrukt. Seine Arbeiten zielen auf eine Verwirrung der Geschlechtsmerkmale,
ter als Fiktion entlarvt, als Konstrukt also, das in seiner Willkürlichkeit und Ambiguität
ation darstellt.

en, die Klauke denunziert und in denen sich der paradoxe Charakter der sich verschie-
seiner Arbeit *Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse*
Kombination von Selbstportraits und Berufs- bzw. Täterbezeichnungen selbstverständ-
m und Sinn, zwischen Subjekt und Darstellung, also zwischen Bezeichnetem und Zei-
eispielhaft Klaukes Methode der Dekonstruktion der Repräsentation. Der mimetische
die sparsame und arbiträre Mimik reduziert. Das Band zwischen Mimesis und Mimik
wird bei Klauke nicht zu einem Spiegel, sondern höchstens zu einem blinden Spiegel,

zu einer Maske. Es sagt über die sogenannten inneren Werte, den Charakter, die Subjektstruktur nichts aus. *Inneres Milieu*, so
der Titel einer fünfteiligen Fotoarbeit von 1990/92, ist leer, dunkel oder multipel, wie die Fotos zeigen. Subjekt und Antlitz haben
eine arbiträre Beziehung. Das Antlitz ist keine Antwort und kein Garant für die Menschlichkeit. Antlitze übernehmen keine Ver-
antwortung, sondern sind Masken. In der 96teiligen Serie *Vermummter Antlitze*, Fotos von Vermummten, die Klauke seit dem
Terroranschlag bei der Olympiade in München 1972 sammelt und 1999/2000 erstmals als großformatige Serie ausstellt, kann
man ein frühes Hauptwerk Klaukes erkennen. Die Anonymität der Antlitze verweist auf die Arbitrarität der Gleichungen von Sex
und Subjekt, von Geschlecht und Körper, von Anatomie und Schicksal. Die Vermummungen löschen Identitäts- und Geschlechts-
aussagen. Gleichzeitig werden Bilder von maskierten Menschen zu anonymen Ikonen der Medienwelt, die eigentlich signifikanten
Antlitze einer anonymen Welt. Die Vermummten sind vielleicht die eigentlichen Gesichter der modernen Welt. Mimik als
Maske, Antlitze ohne Gesicht, Subjekte ohne Identität stellen die Euphorie in Frage, mit der bisher die Autonomie des Subjekts
behauptet wurde und behaupten im Gegenteil den Urgrund der Autonomie als mystisch, als unbegründbar. Man könnte sogar so
weit gehen zu sagen, Klauke behaupte die Unbegründbarkeit von Identität und proklamiert sie daher als Spiel, fordert die Frei-
heit als Spiel ein. Das Motiv der Maske, die Darstellung der Geschlechtlichkeit als Maskierung, welche Klaukes Werk vor allem
in den 70er und 80er Jahre vielfältig durchzieht, weit bevor die Geschlechterdebatte ihren diskursiven Höhepunkt in den 90er
Jahren erreichte, beruft sich gerade auf die Erkenntnis, daß die Beziehung zwischen Körper und Geschlecht eine Zwangsordnung
ist.¹¹ Durch sozial und sprachlich festgelegte Regeln werden Normen erlernt, die die Beziehung zwischen Körper und Geschlecht
codieren. Wie die Lautstruktur eines Wortes ursprünglich in keiner Weise irgendeine Ähnlichkeit mit dem designierten Objekt
und mit der Bedeutung des Zeichens hat, so hat auch der Körper ursprünglich keine Verbindung mit dem Wert und der Bedeutung
des Geschlechts. Die Zwangsordnung, welche die Geschlechterrollen festschrieb, indem sie sich auf den Körper als Ursprung
zentrierte, dient nicht nur einer Diktatur der Heterosexualität und einer binären Matrix der Geschlechteropposition, die nicht nur
alle anderen Geschlechterrollen der Homosexualität, Bisexualität und Transsexualität marginalisiert und verwirft, sondern dient
vor allem der Domination des männlichen Geschlechts. Klaukes Kunst ist eine Folge von Zeugnissen der Insurrektion, des Auf-
standes gegen diese Zwangsordnung. Klauke verwirrt die Codes, die durch gesellschaftliche Zwänge produziert, distribuiert und
erlernt werden und die bestimmte Geschlechtsvorstellungen mit bestimmten Formen des Körpers assoziieren. Das Geschlecht
ist also eine soziale Konvention, vergleichbar dem konventionellen Charakter der Sprache. Dieser Vergleich zwischen Sprache
und Körper stellt den Beginn einer linguistischen Theorie des Subjekts dar.

In der Übertragung des semiotischen Modells der Beziehung von Zeichen und Objekt auf die Beziehung von Geschlecht und Kör-
per zeigt Klauke, daß die Zuordnung von Geschlecht und Körper durch sozial festgelegte Regeln wie eine Gewohnheit erlernt wird,
welche die Beziehung zwischen Körper und Geschlecht codiert. Er kündigt den sozialen Vertrag des Codes auf, wendet sich gegen
den Zwang, gegen die Gewohnheit sowie gegen die soziale Konvention der geschlechtlichen Bindung an den Körper und tritt ein
für das freie Spiel der Arbitrarität. Wie tief eine Gesellschaft durch die Zuwiderhandlung gegen die Normen der Geschlechterdif-
ferenz getroffen wird, zeigt das Schicksal Claude Cahuns und das skandalöse Verschwinden und Verdrängen ihres Werkes durch
die Kunstgeschichte.¹² Wie Cahun in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts attackiert Klauke ein zentrales Element der gesell-
schaftlichen Systemstabilisierung, das Gegensatzpaar weiblich/männlich. Das positionale Subjekt der Postmoderne, das im Ver-
lauf seines Lebens sich jene Optionen der Identität aneignet, welche die Gesellschaft ihm offeriert, ist ein multiples Subjekt. Sein
Status ist daher rein optional. Klauke leiht seine Person und seinen Körper dieser Multiplikation von Selbst, Identität und
Geschlecht. Klaukes *Physiognomien* (1972-73) haben bereits Anfang der 70er Jahre ein inszeniertes Selbst vorgeführt, wie es in
den 80er Jahren als postmoderne multiple Identität am Beispiel der fotografischen Rollenspiele von Cindy Sherman diskutiert

wurde. Cindy Shermans *Film Stills* von 1975–1980 wie auch ihre *History Portraits* von 1988–1990 zählen zu den bekanntesten und meist zitierten Beispielen einer postmodernen multiplen Identität. Zahlreiche Arbeiten¹³ haben an Shermans fotografischen Selbstinszenierungen in den unterschiedlichsten weiblichen Rollen versucht, eine Kritik an der Rolle der Frau herauszuarbeiten, wie sie von den Medien als »stereotyp« vorgegeben und vorgeformt wird. »Stereotyp« gilt nun in der theoretischen Diskussion als Maskerade, da die patriarchalische Gesellschaft der Frau nichts anderes läßt als die Maskerade, als das Image. Da die Frau nur als Darstellung, als Bild in der patriarchalen Kultur existiert, bedeutet die Darstellung der Darstellung, das personale, nachinszenierte, appropriierte Abbild der massenmedialen Bilder der Frau bereits eine Kritik der Darstellung und der Rollenbilder. Wie weit Shermans *Film Stills* sich affirmativ zum multiplen Rollenangebot der Gesellschaft verhalten und wie weit sie wirklich die Bilder der Frau als Scheinbilder (Simulacra) kritisch dekonstruiert, bleibt noch eine offene theoretische Frage, weil ihre Rollenbilder ja nicht die Mechanismen der Geschlechterdifferenz und die heterosexuelle Matrix selbst in Frage stellen, sondern in der Darstellung des Weiblichen verbleiben. Klauke hat dieses postmoderne optionale bzw. multiple Subjekt aber nicht nur als Abbilden von Abbildern, die uns die Gesellschaft und die Massenmedien als Optionen unserer Identität anbieten, in fotografischen Arbeiten visualisiert, sondern die Identitätspolitik prae-medial, bevor sie in den Massenmedien dupliziert und verstärkt wurde, analysiert und inszeniert. Sein mit Hilfe von Make-up, Verkleidung und Accessoires inszeniertes Theater der Subjekte, die Entfaltung der Identität durch Alterität, des Selbst-Seins durch eine Vielzahl von Anders-Sein, korrespondiert mit den avanciertesten psychoanalytischen und kulturkritischen Theorien, die linguistisch basiert sind. Für Klauke gibt es daher zum postmodernen positionalen bzw. optionalen Subjekt keine Alternative. Nur eine Person zu sein, nur eine Identität zu haben, schien »keine Möglichkeit« zu sein, wie eine Aktion aus dem Jahre 1975 hieß, die er mit Ulay in der Galerie De Appel in Amsterdam gemacht hat. Die variablen Positionen des Subjekts im Theater der fiktiven Identitäten bzw. im Drama der multiplen Subjekte kommen auch in der zehnteiligen Fotosequenz *Einzelgänger* (1975) zum Ausdruck, wo Klauke typischerweise nicht alleine, sondern zu zweit zu sehen ist. Das Subjekt inszeniert sich nicht auf einer Bühne, sondern wird selbst zur Bühne für variable Identitäten und Ich-Positionen in inszenierten fotografischen Sequenzen. Der Sequenzcharakter der Bilder korrespondiert mit dem Sequenzcharakter der Subjekte. Die Variabilität der Posen und Kostüme, die Parodien und Travestien liefern eine Karikatur der visuellen Verkörperung der Geschlechter. Die multiplen Formen und Masken verweisen auf eine Identität im Fluß. So eine fluide Identität ist nicht auf der Stabilität eines kontinuierlichen Körpers aufbaubar, sondern im Gegenteil, sie bricht den Bezug zum Körper und negiert daher jede körperliche Strategie der Repräsentation in bezug auf Identität. Die durch die linguistische Begründung des Subjekts ausgelöste Krise des Körpers ist somit die tiefste Krise der Repräsentation. Sie betrifft als Konsequenz auch die Repräsentation der Geschlechter. Die Geschlechterkrise bzw. die Krise der Geschlechtsidentität, wie sie Klaukes Werk vorweist, ist eine fundamentale Formulierung der Krise der Repräsentation, die seine Kunst mit einem wesentlichen Beitrag tief in der Geschichte der Moderne verankert.

III. (SELF PERFORMANCE ODER DAS GESCHLECHT ALS WÜRFELSPIEL)

Die Grundstruktur in der Herausbildung der sexuellen Differenz läßt sich deutlich an einem linguistischen Modell aufzeigen, wie es Roman Jakobson mit seiner »Theorie der binären Opposition« entwickelte: Ein Zeichen erwirbt seine Bedeutung im wesentlichen aus der Differenz zu anderen Zeichen des gleichen Systems. So schreibt Roman Jakobson, in der Nachfolge von James Sanders Pierce und Ferdinand de Saussure, in *Die Lautgestalt der Sprache*¹⁴, daß der »Begriff der Opposition« sowohl dem phonologischen als auch dem grammatischen System der Sprache zugrunde liegt. Mit der Vorstellung der binären Opposition entwickelt er eine Einsicht Saussures weiter:

»In der Sprache wird, wie in jedem semiologischen System, ein Zeichen nur durch die Differenz zu anderen Zeichen bestimmt. Bei den sprachlichen Zeichen, die aus Bezeichnetem und Bezeichnendem durch die Differenz an. Nicht daß eines anders ist als das andere, ist was gegenüber steht. Und der ganze Mechanismus der Sprache beruht auf Gegeneinander. Ist der Körper ein sprachliches Zeichen, kommt es auch bei ihm wie bei anderen Zeichen auf die Differenz an. Nicht daß ein Körper anders ist als der andere ist, ist was ihnen gegenüber steht. Der Körper, dessen Beziehung zum Geschlecht bestimmt die Position im Oppositionsfeld eines oppositionellen Binarismus, nämlich weiblich/männlich. Dieses System, das von distinktiven Merkmalen gebaut wird, die nur zwei Werte haben (Subjekt) bewegt sich innerhalb des aus distinktiven Oppositionen gebaute Identität zu befreien und variabel positionieren zu können, muß es von dort befreit werden. Jürgen Klauke versucht, aus diesem Raum binärer Oppositionen ein Gefängnis der distinktiven Opposition männlich/weiblich zu befreien. Das (von der sexuellen, die sexuelle Differenz hinaus entwirft Klauke den utopischen Raum, der ihnen gegenüber steht«. Er versucht, Rimbauds bekannte Formel »Ich ist ein Verfahren, das Roman Jakobson als Shifter-Theorie in den linguistischen Ikonen« »Das Wort »ich« nennt von Fall zu Fall eine andere Person und es tut dies mit der Besonderheit des Personals. Husserl in seinen *Logischen Untersuchungen*.¹⁷ Die Besonderheit des Personals hat eine konstante allgemeine Bedeutung hat. Jakobson hat diese besondere Klasse von Symbolen, mit Otto Jespersen »shifters« (Verschieber) genannt.¹⁸ Verschiebung zu ihrem Objekt auf einer konventionellen Regel beruht, und die Funktion und das Zeichen in existentieller bzw. physischer Beziehung zueinander sein kann also nicht ohne einen Bezug auf die Mitteilung bestimmt werden. »Ich« etc. lauten kann. Auf der anderen Seite ist das Zeichen »Ich« ein Index, weil es den Sprechenden bezeichnet, in einer existentiellen Beziehung steht. Jede »Du« und »Er/Sie«, d. h. der/die andere. Das Spiel der Shifter und Namen der Körperorgane. Das Subjekt als Shifter ist immer Ich und auch der/das Andere. Jürgen Klauke verweigert sich mit seinen Selbstinszenierungen den elementaren Kindheit an dem Subjekt auferlegt. Sein Körper wird mit Hilfe von Masken von imaginierten Anderen, von anderen Personalpronomen, von anderen Funktionen des Subjekts. Innerhalb der konventionellen Regel der Dyade männlich-weiblich dargestellte Subjekt und das angesprochene Subjekt, ein Symbol und ein Verschieber. Wie Pierre Molinier, der seinen Körper transformiert, indem er sich seinen Penis versteckt, ihn an anderer Stelle, seiner Ferse, montiert (*The Sp* Maskerade das System der binären Opposition, auf die die Geschlechter durch Make-up, Requisiten und Kostüme, die Mittel der Maskerade also, sind durch Verschiebung der Bewegung des Selbst. Joan Riviere führte den Begriff der Weiblichkeit auf den Aufsatz »Womanliness as a Masquerade«¹⁹ ein. Anstelle von Weiblich

1980 wie auch ihre *History Portraits* von 1988–1990 zählen zu den bekanntesten und nennen multiplen Identität. Zahlreiche Arbeiten¹⁹ haben an Shermans fotografischen Rollen versucht, eine Kritik an der Rolle der Frau herauszuarbeiten, ergeben und vorgeformt wird. »Stereotyp« gilt nun in der theoretischen Diskussion als haft der Frau nichts anderes läßt als die Maskerade, als das Image. Da die Frau zur Kultur existiert, bedeute die Darstellung der Darstellung, das personale, nachinszenierten Bilder der Frau bereits eine Kritik der Darstellung und der Rollenbilder. Wie weit typen Rollenangebot der Gesellschaft verhalten und wie weit sie wirklich die Bilder dekonstruiert, bleibt noch eine offene theoretische Frage, weil ihre Rollenbilder ja Differenz und die heterosexuelle Matrix selbst in Frage stellen, sondern in der Darstellung dieses postmoderne optionale bzw. multiple Subjekt aber nicht nur als Abbilden von Massenmedien als Optionen unserer Identität anbieten, in fotografischen Arbeiten e-medial, bevor sie in den Massenmedien dupliziert und verstärkt wurde, analysiert Verkleidung und Accessoires inszeniertes Theater der Subjekte, die Entfaltung der durch eine Vielzahl von Anders-Sein, korrespondiert mit den avanciertesten psychologie linguistisch basiert sind. Für Klauke gibt es daher zum postmodernen Positionalen nur eine Person zu sein, nur eine Identität zu haben, schien »keine Möglichkeit« zu sein, die er mit Ulay in der Galerie De Appel in Amsterdam gemacht hat. Die variablen Positionen bzw. im Drama der multiplen Subjekte kommen auch in der zehnteiligen Werk, wo Klauke typischerweise nicht alleine, sondern zu zweit zu sehen ist. Das Subjekt wird selbst zur Bühne für variable Identitäten und Ich-Positionen in inszenierten Charakter der Bilder korrespondiert mit dem Sequenzcharakter der Subjekte. Die Variation und Travestien liefern eine Karikatur der visuellen Verkörperung der Geschlechter. Die Identität im Fluß. So eine fluide Identität ist nicht auf der Stabilität eines Subjekts im Gegenteil, sie bricht den Bezug zum Körper und negiert daher jede körperliche Identität. Die durch die linguistische Begründung des Subjekts ausgelöste Krise des Subjekts. Sie betrifft als Konsequenz auch die Repräsentation der Geschlechter. Die Identität, wie sie Klaukes Werk vorweist, ist eine fundamentale Formulierung der Identität: einem wesentlichen Beitrag tief in der Geschichte der Moderne verankert.

GESCHLECHT ALS WÜRFELSPIEL

sexuellen Differenz läßt sich deutlich an einem linguistischen Modell aufzeigen, wie die binären Opposition« entwickelte: Ein Zeichen erwirbt seine Bedeutung im wesentlichen des gleichen Systems. So schreibt Roman Jakobson, in der Nachfolge von James *Die Lautgestalt der Sprache*¹⁴, daß der »Begriff der Opposition« sowohl dem phonom der Sprache zugrunde liegt. Mit der Vorstellung der binären Opposition entwickelt

»In der Sprache wird, wie in jedem semiologischen System, ein Zeichen nur durch das gebildet, was es Unterscheidendes an sich hat. Bei den sprachlichen Zeichen, die aus Bezeichnetem und Bezeichnendem bestehen, kommt es auf ihre gegenseitige Sondierung und Abgrenzung an. Nicht daß eines anders ist als das andere, ist wesentlich, sondern, daß es neben allen andern und ihnen gegenüber steht. Und der ganze Mechanismus der Sprache beruht auf Gegenüberstellungen dieser Art.«¹⁵

Ist der Körper ein sprachliches Zeichen, kommt es auch bei ihm wie bei allen sprachlichen Zeichen auf die gegenseitige Sondierung und Abgrenzung an. Nicht daß ein Körper anders ist als der andere ist wesentlich, sondern daß er neben allen anderen und ihnen gegenüber steht. Der Körper, dessen Beziehung zum Geschlecht bisher durch Arbitrarität gezeichnet war, wird zum Operationsfeld eines oppositiven Binarismus, nämlich weiblich/männlich. Diese Differenzierung ist nur möglich innerhalb des Gefängnisses, das von distinktiven Merkmalen gebaut wird, die nur zwei Werte haben können. Der Signifikant (der Körper) des Signifikats (Subjekt) bewegt sich innerhalb des aus distinktiven Oppositionen gebauten Würfels. Um das Subjekt und seine geschlechtliche Identität zu befreien und variabel positionieren zu können, muß es von der binären anatomischen Diktatur des Körpers befreit werden. Jürgen Klauke versucht, aus diesem Raum binärer Oppositionen auszubrechen, das Subjekt aus dem Körper, d.h. aus dem Gefängnis der distinktiven Opposition männlich/weiblich zu befreien. Das Geschlecht wird bei Klauke zu einem Würfelwurf. Über das Sexuelle, die sexuelle Differenz hinaus entwirft Klauke den utopischen Horizont eines Anderen, das »neben allen anderen und ihnen gegenüber steht«. Er versucht, Rimbauds bekannte Formel »Ich ist ein Anderer« einzulösen. Er bedient sich dabei eines Verfahrens, das Roman Jakobson als Shifter-Theorie in den linguistischen Diskurs eingeführt hat.¹⁶

»Das Wort »ich« nennt von Fall zu Fall eine andere Person und es tut dies mittels immer neuer Bedeutung«, schrieb schon Edmund Husserl in seinen *Logischen Untersuchungen*.¹⁷ Die Besonderheit des Personalpronomens besteht darin, daß es keine bestimmte konstante allgemeine Bedeutung hat. Jakobson hat diese besondere Klasse von grammatikalischen Einheiten, die indexikalischen Symbole, mit Otto Jespersen »shiftern« (Verschieber) genannt.¹⁸ Verschieber vereinigen die Funktionen der Symbole, deren Beziehung zu ihrem Objekt auf einer konventionellen Regel beruht, und die Funktionen der Anzeichen, wo der dargestellte Gegenstand und das Zeichen in existentieller bzw. physischer Beziehung zueinander stehen. Die allgemeine Bedeutung eines Verschiebers kann also nicht ohne einen Bezug auf die Mitteilung bestimmt werden. »Ich« ist einerseits ein Symbol, das auch »I«, »Ego«, »Je« etc. lauten kann. Auf der anderen Seite ist das Zeichen »Ich« ein Index, weil es mit dem Sprecher, der dieses Wort äußert und das den Sprechenden bezeichnet, in einer existentiellen Beziehung steht. Jede Person ist immer auch »Ich«, d.h. das Subjekt, sowie »Du« und »Er/Sie«, d.h. der/die andere. Das Spiel der Shifter und Namen dehnt Klauke aus auf ein Spiel von Masken, Kleidern und Körperorganen. Das Subjekt als Shifter ist immer Ich und auch der/das Andere.

Jürgen Klauke verweigert sich mit seinen Selbstinszenierungen den elementaren Identifizierungen, welche die Gesellschaft von Kindheit an dem Subjekt auferlegt. Sein Körper wird mit Hilfe von Masken, Make-up, Kleidern und Requisiten zu einer Szene von imaginierten Anderen, von anderen Personalpronomen, von anderen Personen, von anderen Ichs, von Verschiebungen des Subjekts. Innerhalb der konventionellen Regel der Dyade männlich-weiblich ist Klauke gleichzeitig das sprechende Subjekt, das dargestellte Subjekt und das angesprochene Subjekt, ein Symbol und ein Index. Er definiert also das Subjekt als Shifter, als Verschieber. Wie Pierre Molinier, der seinen Körper transformiert, indem er künstliche Brüste anlegt, weibliche Unterwäsche trägt, seinen Penis versteckt, ihn an anderer Stelle, seiner Ferse, montiert (*The Spur of Love*, 1966–68), unterbricht Klauke mit Hilfe der Maskerade das System der binären Opposition, auf die die Geschlechter festgelegt wurden.

Make-up, Requisiten und Kostüme, die Mittel der Maskerade also, sind die Mittel dieser sich ständig verändernden und verschiebenden Bewegung des Selbst. Joan Riviere führte den Begriff der Weiblichkeit als Maskerade mit dem 1929 veröffentlichten Aufsatz »Womanliness as a Masquerade«¹⁹ ein. Anstelle von Weiblichkeit als biologische Essenz, Wesen etc. stellt sie die

naturalisierten Typologien der Attribute der Geschlechtsidentität in Frage, indem sie im Rahmen einer Theorie der Konfliktlösung zu einer psychoanalytischen Darstellung aufruft. Der Erwerb von geschlechtsspezifischen Attributen und die Realisierung einer hetero- oder homosexuellen Orientierung gehe aus Konfliktlösungen hervor, die auf die Unterdrückung der Angst abzielen. Sie verweist dabei auf eine Parallele bei Ferenczi, der darauf hinwies, »daß die homosexuellen Männer ihre Heterosexualität als Abwehr gegen ihre Homosexualität übertreiben und daß Frauen, die sich die Männlichkeit wünschen, möglicherweise eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen, um die Angst und die Vergeltung der Männer abzuwenden.«²⁰ Die Maskerade ist der Sexualität zentral. »Der Leser mag sich fragen, wie ich die Weiblichkeit definiere oder wo ich die Trennungslinie zwischen echter Weiblichkeit und »Maskerade« ziehe. Doch meine These ist nicht, daß es solch eine Differenz überhaupt gibt; ob radikal oder oberflächlich, sind beide vielmehr dasselbe.«²¹

Rivieres Aufsatz nimmt Lacans Analyse der Maskerade als Komödie der heterosexuellen Positionen vorweg, die er in seinem frühen Aufsatz »Die Bedeutung des Phallus. Zu den Beziehungen zwischen den Geschlechtern«²² entwickelte. Die Geschlechterontologie läßt sich also auf das Spiel der Erscheinungen reduzieren. Die Maskerade kann als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie verstanden werden, d. h. als reine Erscheinung, als Scheinbild, so perfekt, daß sie sich als Sein darstellt.

Gerade das ist das Grandiose an Klaukes Kunst, an seiner gargantuesken Komödie der Heterosexualität, an seinen endlosen Variationen von inszenierten Identitäten, in denen die Maskerade eine so große Rolle spielt, daß er mit ihnen die performative Erzeugung einer sexuellen Ontologie enthüllen kann. Der Titel seiner Arbeit *Self Performance* (1972–73) ist wörtlich zu nehmen. Das Selbst ist nur die Performance auf einer Bühne. Das Selbst ist das Ergebnis eines performativen Aktes, der jeweils auch ein anderes Selbst hervorbringen kann. Mit minimalen Inszenierungen, welche der Logik der Kombinatorik folgen, macht er ahnbar und sichtbar, welche Konflikte der Performativität des Subjekts begleiten. Diese Konflikte beziehen auch den Raum und die Zeit ein, somit auch die Objektwelt. Klauke überträgt die Methode der Markierung als Konfliktlösung auch auf die Objektwelt, auf die Matrix von Raum und Zeit. Multiple Objekte (Stühle, Hüte, Stöcke) korrespondieren daher mit multiplen Subjekten. Es gibt nur mehrere Stühle wie mehrere Selbsts.

Es gehört zur künstlerischen Größe seines Werkes, daß Klauke die Logik dieser heterosexuellen Maskerade bis in die Tiefe verfolgt hat. Lacan hat nämlich gezeigt, daß die Maske die Möglichkeiten der Identifikation naturgemäß erschwert, da »die Funktion der Maske jene Identifikationen beherrscht, in denen die Verweigerungen des Anspruchs sich auflösen.«²³ Die Maske ist ein doppelter Verlust, eine doppelte Negation der Identität. Die Maske gehört daher zur Strategie der Melancholie, da sie die Attribute des verlorenen anderen übernimmt. Die Maske verschleiert also einen Verlust, den sie dadurch zugleich bewahrt und negiert. Die Maske hat eine doppelte Funktion, wie die Melancholie selbst. Die Melancholie bewahrt und negiert den Schmerz des Verlustes gleichermaßen. Die Maske ist also ein Prozeß der melancholischen Identifizierung mit einem Verlust, dem nicht zu entrinnen ist, da der Verlust des anderen die *conditio sine qua non* einer Geschlechtsidentität in einer heterosexuellen Matrix der Geschlechterdifferenz ist. Der Prozeß der Geschlechter-Trennung wie -Einverleibung steht also im weiten Horizont der Melancholie.

Klaukes Sequenz *Melancholie der Stühle* aus dem Zyklus *Formalisierung der Langeweile* (1980–81) ist ein unübertrefflicher Beitrag zur Komödie der Heterosexualität, die im Grund eine Tragödie ist, inszeniert im Horizont der Objekte. An Unorten zur Unzeit zeigen sich Unpersonen: leere Kleider, verhängte Personen, leere Stühle vor leeren Hintergründen. Diese Komödie erreicht jene äußerste Grenze, wo der Akt der Kopulation selbst ins Komödienhafte projiziert wird, bevor er in die Tragikomik abrutscht. Die kritische Reflexion über die Geschlechterontologie als parodistische Dekonstruktion – zuerst alleine und individuell in einer Serie von fotografischen Tableaux und später zusammen mit einer Frau, zuerst als Parodie des Phallogozentrismus und schließlich als Tragödie der Zwangsheterosexualität *MITF* (1974) und *Masculin/Feminin* (1974) *Rein-Raus* (1976), *Sonntagsneurosen* (1990–92) –

ist Zeugnis für die Höhe eines Künstlertums, das weit über die Kritik Logik beweist sich gerade darin, daß sie den Zirkel des melancholischen erweitert. Gleichzeitig durchbricht Klauke die heterosexuelle Legitimiert und jede mögliche Sexualität wie jede mögliche Identität kulturelle Produktion der Geschlechtsidentität aufzuzeigen und aufzulösen im Spiegel seiner Fotografien der Arbitrarität seiner Hegemonie (*Bedingter Reflex, Dritte Wiener Richtung* 1990–92) gewahrt wird.

In seinen Konstellationen von Kleidern und Körpern, von Masken und ungleichen geschlechtlichen Zusammenhang verneinen, entflieht Klauke dem Geschlecht. Er entfaltet das Subjekt als Wortspiel innerhalb der *disaliter* erscheinen Körper, Geschlecht und Subjekt. Er behandelt die Ge verwendet die weiblich/männlich-Merkmale als bloße Zitate. Die Dyaden. Das Subjekt wird zum Shifter, das sich nicht mehr festlegen läßt durchläuft verschiedene Positionen innerhalb und außerhalb der Dichtung negiert seine ontologische Begründung auf Natur und Körper. Beim Shiftern Körper, Geschlecht und Subjekt sind Ergebnisse sozialer Codierung. Klauke verläßt das Gefängnis der binären Opposition. Er entwirft das der Merkmalszone der sozialen Konvention, jenseits der Dyade weiblich/männlich zugibt. Das Subjekt als Sprachspiel und als generische Verbalisierung erzwingen Einheit des Tripels Körper, Geschlecht, Subjekt.

Klauke befreit das Individuum aus der Herrschaft des Signifikats (Sausmischer Körper (Signifikant) erzwingt im Alltag eine bestimmte geschlechtliche als Ganzes das Subjekt (Zeichen). Klauke zeigt uns ein Jenseits dieser die Impulse auf von Marcel Duchamps Selbststilisierungen in *Rose S* Cahuns Selbstportraits der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. In Fotos von Pierre Molinier (ab 1955), Günter Brus (*Transvestitenaktion*, 1967), Eleonore Sieverding, Klaus Mettig, Lucas Samaras, Valje Export und Peter Weiß zwischen Körper, Geschlecht und Subjekt am umfassendsten und für die Tyrannie der Dyade weiblich/männlich befreit hat.

Wenn der Körper zum Geschlecht in Beziehung steht wie der Laut zu seinem Klauke ein Geschlecht an, das keine materielle Basis im Körper hat. Das Geschlecht wird nämlich bis heute als Signifikant interpretiert, das das Verhältnis um und definiert das Geschlecht als Signifikat. Das Subjekt. Es kann jederzeit zerschnitten und neu geknüpft werden. Daß das Subjekt die Lehre. Für die Vorstellung (Signifikat) Geschlecht kann ich beliebige Signifikate. Das Subjekt ist also immer auch der Ort des Anderen, wie Jacques Lacan in *l'inconscient ou la raison depuis Freud* ausführte: »Was ich im Subjekt konstituiert, ist meine Frage ...«²⁴ »Das Andere ist mithin der (

lechtsidentität in Frage, indem sie im Rahmen einer Theorie der Konfliktlösung Der Erwerb von geschlechtsspezifischen Attributen und die Realisierung einer Konfliktlösungen hervor, die auf die Unterdrückung der Angst abzielen. Sie ver- auf hinwies, »daß die homosexuellen Männer ihre Heterosexualität als Abwehr Frauen, die sich die Männlichkeit wünschen, möglicherweise eine Maske der geltung der Männer abzuwenden«²⁹. Die Maskerade ist der Sexualität zentral. eit definiere oder wo ich die Trennungslinie zwischen echter Weiblichkeit und daß es solch eine Differenz überhaupt gibt; ob radikal oder oberflächlich, sind

kerade als Komödie der heterosexuellen Positionen vorweg, die er in seinem den Beziehungen zwischen den Geschlechtern«²⁹ entwickelte. Die Geschlech- inungen reduzieren. Die Maskerade kann als performative Hervorbringung einer eine Erscheinung, als Scheinbild, so perfekt, daß sie sich als Sein darstellt.

an seiner gargantuesken Komödie der Heterosexualität, an seinen endlosen die Maskerade eine so große Rolle spielt, daß er mit ihnen die performative nn. Der Titel seiner Arbeit *Self Performance* (1972–73) ist wörtlich zu nehmen. e. Das Selbst ist das Ergebnis eines performativen Aktes, der jeweils auch ein n Inszenierungen, welche der Logik der Kombinatorik folgen, macht er ahnbar des Subjekts begleiten. Diese Konflikte beziehen auch den Raum und die Zeit ie Methode der Markierung als Konfliktlösung auch auf die Objektwelt, auf die le, Hüte, Stöcke) korrespondieren daher mit multiplen Subjekten. Es gibt nur

s, daß Klauke die Logik dieser heterosexuellen Maskerade bis in die Tiefe ver- die Möglichkeiten der Identifikation naturgemäß erschwert, da »die Funktion en die Verweigerungen des Anspruchs sich auflösen.«²⁹ Die Maske ist ein dop- it. Die Maske gehört daher zur Strategie der Melancholie, da sie die Attribute schleierte also einen Verlust, den sie dadurch zugleich bewahrt und negiert. Die cholie selbst. Die Melancholie bewahrt und negiert den Schmerz des Verlustes melancholischen Identifizierung mit einem Verlust, dem nicht zu entrinnen ist, von einer Geschlechtsidentität in einer heterosexuellen Matrix der Geschlech- ung wie -Einverleibung steht also im weiten Horizont der Melancholie.

Zyklus *Formalisierung der Langeweile* (1980–81) ist ein unübertrefflicher Bei- nd eine Tragödie ist, inszeniert im Horizont der Objekte. An Unorten zur Unzeit Personen, leere Stühle vor leeren Hintergründen. Diese Komödie erreicht jene it ins Komödienhafte projiziert wird, bevor er in die Tragikomik abrutscht. Die als parodistische Dekonstruktion – zuerst alleine und individuell in einer Serie n mit einer Frau, zuerst als Parodie des Phallogozentrismus und schließlich als nd *Masculin/Feminin* (1974) *Rain-Raus* (1976), *Sonntagsneurosen* (1990–92) –

ist Zeugnis für die Höhe eines Künstlertums, das weit über die Kriterien formaler Schönheit hinausgeht. Klaukes künstlerische Logik beweist sich gerade darin, daß sie den Zirkel des melancholischen Narzißmus um den Zirkel der melancholischen Zwei- samkeit erweitert. Gleichzeitig durchbricht Klauke die heterosexuelle Matrix mit einer fröhlichen Anarchie, die jedes Begehren legitimiert und jede mögliche Sexualität wie jede mögliche Identität offenhält. Seinem anatomischem Theater gelingt es, die kulturelle Produktion der Geschlechtsidentität aufzuzeigen und aufzuführen. Gleichzeitig formuliert er auch die Panik des Phallus, der im Spiegel seiner Fotografien der Arbitrarität seiner Hegemonie der binären distinktiven Merkmale der Geschlechter (*Bedingter Reflex, Dritte Wiener Richtung* 1990–92) gewahr wird.

In seinen Konstellationen von Kleidern und Körpern, von Masken und Make-up, von Organen und Objekten, die jeden ursprüng- lichen geschlechtlichen Zusammenhang verneinen, entflieht Klauke das Subjekt von jeder sozialen Koordination von Körper und Geschlecht. Er entfaltet das Subjekt als Wortspiel innerhalb der distinktiven binären Oppositionen. Bald so, bald anders (*alias aliter*) erscheinen Körper, Geschlecht und Subjekt. Er behandelt die Geschlechterdifferenz als bloße Redefigur, als Hypostase und verwendet die weiblich/männlich-Merkmale als bloße Zitate. Die Dyade weiblich/männlich wird zu einem Feld von Verschiebungen. Das Subjekt wird zum Shifter, das sich nicht mehr festlegen läßt. Das Subjekt wird zu einer Kategorie der Verschiebung. Es durchläuft verschiedene Positionen innerhalb und außerhalb der Dichotomie weiblich und männlich. Das Subjekt als Verschieber negiert seine ontologische Begründung auf Natur und Körper. Beim Shifter-Subjekt ist nichts natürlich, auch nicht der Körper. Son- dern Körper, Geschlecht und Subjekt sind Ergebnisse sozialer Codierungen und Konventionen.

Klauke verläßt das Gefängnis der binären Opposition. Er entwirft das Modell eines Subjekts, das sich selbst konstruiert, jenseits der Merkmalszone der sozialen Konvention, jenseits der Dyade weiblich und männlich, gerade indem es seine sprachliche Kondi- tionierung zugibt. Das Subjekt als Sprachspiel und als generische Verbkategorie, als Verschieber, befreit das Subjekt von der sozial erzwungenen Einheit des Tripels Körper, Geschlecht, Subjekt.

Klauke befreit das Individuum aus der Herrschaft des Signifikats (Saussure) und der Signifikanten (Lacan). Ein bestimmter anatomi- scher Körper (Signifikant) erzwingt im Alltag eine bestimmte geschlechtliche Definition (Signifikat). Dieser Januskopf definiert als Ganzes das Subjekt (Zeichen). Klauke zeigt uns ein Jenseits dieses Terrors. Seine fotografischen *Self Performances* nehmen die Impulse auf von Marcel Duchamps Selbststilisierungen in *Rose Sélavy, Tondü par de Zayas* (beide 1921), sowie von Claude Cahuns Selbstportraits der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. In Fotos und Fotosequenzen experimentierten in ihrer Nachfolge auch Pierre Molinier (ab 1955), Günter Brus (*Transvestitenaktion*, 1967), Eleanor Antin, Manon, Ana Mendieta, Adrian Piper, Katharina Sieverding, Klaus Mettig, Lucas Samaras, Valie Export und Peter Weibel. Jürgen Klauke ist der radikalste, weil er das freie Spiel zwischen Körper, Geschlecht und Subjekt am umfassendsten und fundamentalsten betrieben und somit das Subjekt aus der Tyrannei der Dyade weiblich/männlich befreit hat.

Wenn der Körper zum Geschlecht in Beziehung steht wie der Laut zu seiner Bedeutung, der Signifikant zum Signifikat, dann strebt Klauke ein Geschlecht an, das keine materielle Basis im Körper hat. Das ist das Revolutionäre an seiner Auffassung des Geschlechts. Das Geschlecht wird nämlich bis heute als Signifikant interpretiert, der von Körper und Natur abgeleitet wird. Klauke dreht das Verhältnis um und definiert das Geschlecht als Signifikat. Das Band, welches Geschlecht und Körper verknüpft, ist belie- big. Es kann jederzeit zerschnitten und neu geknüpft werden. Daß das Signifikat Geschlecht beliebig sei, ist Klaukes revolutionäre Lehre. Für die Vorstellung (Signifikat) Geschlecht kann ich beliebige Signifikanten (Körper) verwenden.

Das Subjekt ist also immer auch der Ort des Anderen, wie Jacques Lacan in dem 1957 verfaßten Aufsatz »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud« ausführte: »Was ich im Sprechen suche, ist die Antwort des Anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage ...«²⁹ »Das Andere ist mithin der Ort, an dem sich das Ich, das spricht, gemeinsam mit dem

konstituiert, der hört, wobei was der eine sagt, schon die Antwort ist, und der andere entscheidet zu hören, ob der eine gesprochen hat oder nicht.«²⁵

Das Unbewußte wird der Diskurs des Anderen und qua Unbewußtes lebt im Subjekt ein Anderes. In einem Subjekt steckt also von vornherein nicht nur eine Person, sondern es wimmelt von »dramatis persona«. Klauke visualisiert das Subjekt als Schauplatz dieser »dramatis persona«. Das lebenslange Thema seiner Kunst ist die persönliche Identität als Wahl, eine paradoxe Koexistenz oder Auseinandersetzung verschiedener psychischer Realitäten in einer physischen Persönlichkeit. Freuds 1923 entworfenes triadisches Modell der Aufteilung der Psyche in Es, Ich und Über-Ich hat Lacan durch die drei Ordnungen des Imaginären, Symbolischen und Realen ergänzt. Das Imaginäre operiert auf der paradigmatischen Achse der Ähnlichkeit, es ist der Schauplatz der Identifizierungen, der Versuch zu bleiben, was man ist, indem Beispiele eines Ähnlichen herbeigeholt werden. Der Geburtsort eines narzißtischen Ideal-Ichs. Das Symbolische operiert auf der syntagmatischen Achse der Kombination, Kontiguität und Metonymie. Die symbolische Ordnung ist der Bereich der Sprache, des Unbewußten, der Verschiedenartigkeit, der Bewegung. Das Symbolische ist intersubjektiv und sozial. Es ist der Ort der unablässigen Verwandlung und Veränderung der menschlichen Identität, der Versuch zu werden, was man will. Klauke operiert auf der symbolischen Achse der Kombination, Kontiguität und Metonymie, in der symbolischen Ordnung der Sprache, der Bewegung und Verwandlung.

Die Krise der Repräsentation erfaßte also auch das, was bislang als unantastbarer Standard in der Kunst perpetuiert wurde: die Anatomie, das Fleisch, den Körper. Organe, Körperglieder und -flüssigkeiten sind Elemente einer Sprache der Repräsentation sowie Sex, Geschlecht und Körper reine Repräsentationsstrategien. In seinen Zeichnungsbüchern *erotographischen tagesberichten* (1969–70) und *Tageszeichnungen* (1973), den Foto-Serien *Self Performance* (1972–73), *Gebaute Figuren* (1973) oder *Transformer* (1973) löst Klauke die einzelnen Elemente aus ihrer biologischen Struktur und sozialen Codierung und beginnt den Umbau der Anatomie und die Inkommensurabilität der Geschlechter im Gefolge des anagrammatischen Körpers von Hans Bellmer. So wie die metonymische Umstellung von Bedeutungen ein Mittel des Unbewußten ist, die Zensur zu umgehen und ein Verfahren, die Regeln zu entdecken, nach denen Sprache funktioniert, enthüllt auch die Rekombination des Körpers die »Wahrheit des Körpers«, wie Hans Bellmer 1934 schrieb: »Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines gegebenen Wortes oder Satzes entstanden sind [...] Offenbar kennt der Mensch seine Sprache noch weniger, als er seinen Leib kennt: Auch der Satz ist wie ein Körper, der uns einzuladen scheint, ihn zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält.«²⁶

Anagramme sind also metonymische und kombinatorische Wort-an-Wort-Operationen in der Signifikantenkette, verzweifelte Versuche, solcherart »Herr« über die Signifikantenkette zu werden. Bellmer hat in seinem 1933 begonnenen und 1954 unter dem Eindruck der Begegnung mit Unica Zürn beendeten Projekt *Die Puppe* eine Anagrammatik des Körpers entwickelt. Es handelt sich dabei zuerst um Verschiebungen und Vertauschungen, um Spiegelungen und Analogien von Körperelementen ein und desselben Körpers, z. B. die Identität, die zwischen Arm und Bein, zwischen Nase und Ferse bestehen kann, oder die Affinität der Brüste und des Gesäßes, des Mundes und der Vagina. In einer zweiten Stufe kann es sich aber um Projektionen des einen auf das andere handeln, z. B. um Phallus-Projektionen auf den Finger, den Arm, das Bein der Frau oder auf den ganzen Körper der Frau. Schließlich kommt es aber zu Übertragungen, zu seltsam hermaphroditischen Verschachtelungen der Körperelemente von Mann und Frau. »Das Männliche und das Weibliche sind vertauschbare Bilder geworden.« (Hans Bellmer) Diese Vertauschbarkeit der Geschlechter in der Nachfolge Bellmers hat Klauke besonders in seinen Zeichnungszyklen der frühen 70er Jahre mit der anagrammatischen Multiplikation von Organen in bestürzender Qualität und erstaunlicher Aktualität (siehe die Skulpturen von Jake und Dinos Chapman) ausdifferenziert.²⁷ Der Bogen des anagrammatischen Körpers reicht bei Klauke von den vertrauten Mitteln der Maske-

rade des als Frau geschminkten Mannes (*Ich + Ich*, 1970–71, *Physiognomi* ausgestopfter Strümpfe (1970–71), wie sie später von Sarah Lucas (*Bunny* Umstellungen und Auslassungen der körperlichen Elemente (*Tageszeichnungen* 1973) bis hin zur Rekombinatorik neuer Körper unter Einbeziehung einer weiblichen (1976–79) oder mit Hilfe unbelebter und sexuell nicht konnotierter Objekte (anagrammatische Zerstückelung des Körpers und das Umstellen der Körper in einem neuen Körper (Cyborg) sind zumeist Übertragungen auf körperlicher Ebene verkehren. Denn selten »erscheint der Satz, der stromaufwärts oder stromabwärts seinen Sinn beibehält.« (Hans Bellmer)

Die Transgression der Dyade männlich/weiblich ist also das eigentliche Beiwerk. Im umstellbaren, umformbaren Subjekt spricht der Wunsch nach der Zerschmelzung des Geschlecht und Subjekt. Ist der Körper eine Sprache, so ist der Aufstand gegen die vorgefundener natürlicher Sätze und Wörter, auch ein Aufstand gegen die vorgefundener natürlicher Körperteile und Versatzstücke des Männlichen und Weiblichen, den Machismo und gegen die kulturelle Konditionierung des Weiblichen, besonders in der dritten Phase seiner fotografischen Inszenierungen, Erweiterungen des anagrammatischen Verfahrens Bellmers, denn die Suche nach einem verborgenen Sinn/Geschlecht und einem verborgenen Subjekt in der Sprache wird ein verborgener und anderer Sinn entdeckt als der vorgegebene Satz b. In der Sprache des einen artikuliert sich die Sprache des anderen. Die Sprache und im gleichen Körper wie die Sprache des Selbst.

Die anagrammatische Suche ist also eine Sehnsucht nach der ewigen Veränderung. Die Buchstaben durcheinander geschüttelt werden, wird an der Eindeutigkeit der Sprache der Vieldeutigkeit überführt, wie das Subjekt der Vielfalt v. des anderen wird im Selbst entdeckt, wie eben mehrere gültige Bedeutungen des Geschlechts wird offenbart und damit die vielen Möglichkeiten und Optionen der Identität nicht etwas Natürliches und Ontologisches ist, keine Herrschaft über Soziales, sozial Konstruiertes.

Um den Sprung von der Klassik in die Moderne und die Leistungen von Künstlern der Skulptur eingegangen. Wer Rodins anthropomorphe Plastiken sieht, sieht Fleisch der Anatomie und eine konventionelle Darstellung der Geschlechter hier. Die Sozialisierung der dargestellten Subjekte. Hier waltet noch die Anatomie als beruhigend. Erst im Lichte einer Kritik der Repräsentation, die Körper übertragen hat, entdecken wir, wie der Körper ein Medium ist, ein Medium auch zur Repräsentation von Identität. In diesem Augenblick beginnt die Kunst mehr an Stein und Skulptur gebunden ist, sondern auch Performance und Fotografie damit verbundenen Repräsentationsstrategien vorzutragen. Das »theatrum organicum« analysiert nicht nur die unterschiedlichen Formen sexueller Repräsentation,

n die Antwort ist, und der andere entscheidet zu hören, ob der eine ge-

Unbewußtes lebt im Subjekt ein Anderes. In einem Subjekt steckt also von
von »dramatis personae«. Klauke visualisiert das Subjekt als Schauplatz die-
er Kunst ist die persönliche Identität als Wahl, eine paradoxe Koexistenz
Realitäten in einer physischen Persönlichkeit. Freuds 1923 entworfenen
h und Über-Ich hat Lacan durch die drei Ordnungen des Imaginären, Sym-
auf der paradigmatischen Achse der Ähnlichkeit, es ist der Schauplatz der
t, indem Beispiele eines Ähnlichen herbeigeht werden. Der Geburtsort
riert auf der syntagmatischen Achse der Kombination, Kontiguität und
er Sprache, des Unbewußten, der Verschiedenartigkeit, der Bewegung. Das
t der unablässigen Verwandlung und Veränderung der menschlichen Iden-
periert auf der symbolischen Achse der Kombination, Kontiguität und Me-
r Bewegung und Verwandlung.

as bislang als unantastbarer Standard in der Kunst perpetuiert wurde: die
eder und -flüssigkeiten sind Elemente einer Sprache der Repräsentation
nsstrategien. In seinen Zeichnungsbüchern *erotographischen tagesberich-*
-Serien *Self Performance* (1972–73), *Gebaute Figuren* (1973) oder *Trans-*
hrer biologischen Struktur und sozialen Codierung und beginnt den Umbau
chter im Gefolge des anagrammatischen Körpers von Hans Bellmer. So wie
Mittel des Unbewußten ist, die Zensur zu umgehen und ein Verfahren, die
enthüllt auch die Rekombination des Körpers die »Wahrheit des Körpers«,
rte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines gegebenen Wor-
r Mensch seine Sprache noch weniger, als er seinen Leib kennt: Auch der
zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs

che Wort-an-Wort-Operationen in der Signifikantenkette, verzweifelte Ver-
werden. Bellmer hat in seinem 1933 begonnenen und 1954 unter dem Ein-
t *Die Puppe* eine Anagrammatik des Körpers entwickelt. Es handelt sich
um Spiegelungen und Analogien von Körperelementen ein und desselben
zwischen Nase und Ferse bestehen kann, oder die Affinität der Brüste und
ten Stufe kann es sich aber um Projektionen des einen auf das andere han-
Arm, das Bein der Frau oder auf den ganzen Körper der Frau. Schließlich
roditischen Verschachtelungen der Körperelemente von Mann und Frau.
Bilder geworden«. (Hans Bellmer) Diese Vertauschbarkeit der Geschlech-
seinen Zeichnungszyklen der frühen 70er Jahre mit der anagrammatischen
und erstaunlicher Aktualität (siehe die Skulpturen von Jake und Dinos
atischen Körpers reicht bei Klauke von den vertrauten Mitteln der Maske-

rade des als Frau geschminkten Mannes (*Ich + Ich*, 1970–71, *Physiognomien*, 1972–73), der Kreation kopfloser Wesen in Gestalt
ausgestopfter Strümpfe (1970–71), wie sie später von Sarah Lucas (*Bunny*, 1997) wieder aufgegriffen wurde, über die grotesken
Umstellungen und Auslassungen der körperlichen Elemente (*Tageszeichnungen*, 1973, *Self Performance*, 1972–73, *Transformer*,
1973) bis hin zur Rekombinatorik neuer Körper unter Einbeziehung einer weiteren Protagonistin (*Heimspiel*, 1990–92, *Viva España*,
1976–79) oder mit Hilfe unbelebter und sexuell nicht konnotierter Objekte (*Entrückungserlebnis*, *Bedingter Reflex*, 1990–92). Die
anagrammatische Zerstückelung des Körpers und das Umstellen der Körperteile oder ihre Ergänzung durch andere Elemente zu
einem neuen Körper (Cyborg) sind zumeist Übertragungen auf körperlicher wie auf symbolischer Ebene, die sich in ihr Gegenteil
verkehren. Denn selten »erscheint der Satz, der stromaufwärts oder stromabwärts gelesen, als Mann oder als Frau behandelt,
unzerstörbar seinen Sinn beibehält«. (Hans Bellmer)

Die Transgression der Dyade männlich/weiblich ist also das eigentliche Begehren des anagrammatischen Körpers und Subjekts.
Im umstellbaren, umformbaren Subjekt spricht der Wunsch nach der Zerschneidung des natürlichen Bandes zwischen Körper,
Geschlecht und Subjekt. Ist der Körper eine Sprache, so ist der Aufstand gegen die Sprache, das anagrammatische Umprogram-
mieren vorgefundener natürlicher Sätze und Wörter, auch ein Aufstand gegen den Körper. Das anagrammatische Umstellen
vorgefundener natürlicher Körperteile und Versatzstücke des Männlichen und Weiblichen ist ein Aufstand gegen den Männlich-
keitswahn, den Machismo und gegen die kulturelle Konditionierung des Weiblichen als natürlich. Klaukes metonymische Techni-
ken, besonders in der dritten Phase seiner fotografischen Inszenierungen, der Vermählung seines Körpers mit Objekten sind
Erweiterungen des anagrammatischen Verfahrens Bellmers, denn die Suche nach den »Wörtern unter Wörtern«²⁹ ist die Suche
nach einem verborgenen Sinn/Geschlecht und einem verborgenen Subjekt im Subjekt selbst, nach dem anderen. Im Anagramm
wird ein verborgener und anderer Sinn entdeckt als der vorgegebene Satz behauptet. In jedem Subjekt verbirgt sich ein anderes
Subjekt. In der Sprache des einen artikuliert sich die Sprache des anderen. Die Sprache des anderen artikuliert sich in der gleichen
Sprache und im gleichen Körper wie die Sprache des Selbst.

Die anagrammatische Suche ist also eine Sehnsucht nach der ewigen Veränderbarkeit innerhalb des einen und desselben. Indem
die Buchstaben durcheinander geschüttelt werden, wird an der Eindeutigkeit des Satzes und des Sinns gerüttelt. Der alte Satz
wird im Anagramm der Vieldeutigkeit überführt, wie das Subjekt der Vielfalt von Stimmen und Selbsts zugeführt wird. Die Stimme
des anderen wird im Selbst entdeckt, wie eben mehrere gültige Bedeutungen in ein und demselben Satz. Die Vielidentität des
Geschlechts wird offenbart und damit die vielen Möglichkeiten und Optionen einer Geschlechtsidentität. Klauke zeigt uns, daß
Identität nicht etwas Natürliches und Ontologisches ist, keine Herrschaft der Gene und Chromosomen. Identität ist etwas
Soziales, sozial Konstruiertes.

Um den Sprung von der Klassik in die Moderne und die Leistungen von Künstlern wie Klauke zu verstehen, sei kurz auf den Wan-
del der Skulptur eingegangen. Wer Rodins anthropomorphe Plastiken sieht, entdeckt nichts in diesen Figuren, was über das
Fleisch der Anatomie und eine konventionelle Darstellung der Geschlechter hinausgeht, man entdeckt nicht einmal die Effekte der
Sozialisierung der dargestellten Subjekte. Hier waltet noch die Anatomie als Schicksal. Daher ist Rodins Körperbild so nichts-
sagend wie beruhigend. Erst im Lichte einer Kritik der Repräsentation, die Klauke auf eine selten entschiedene Weise auf den
Körper übertragen hat, entdecken wir, wie der Körper ein Medium ist, ein Medium zur Repräsentation von Geschlecht und damit
auch zur Repräsentation von Identität. In diesem Augenblick beginnt die künstlerische Arbeit, im Medium des Körpers, der nicht
mehr an Stein und Skulptur gebunden ist, sondern auch Performance und Fotografie sein kann, eine Kritik des Körpers und der
damit verbundenen Repräsentationsstrategien vorzutragen. Das »theatrum organum«, das Theater der Organe, das Klauke insze-
niert, analysiert nicht nur die unterschiedlichen Formen sexueller Repräsentation und Sozialisation, vielmehr entdecken wir in

diesem kakophonen, anagrammatischen Theater der Organe den Sex und das Geschlecht selbst. Wird der Körper zum künstlerischen Medium, wird er zum Medium der Repräsentation. Klauke kritisiert den Körper als Medium der Repräsentation von Geschlecht. Er betreibt Antirepräsentation, Bildkritik, Körperkritik. Er stellt im Medium Körper, im Bild des Körpers in Frage, was der Körper repräsentiert. Er behauptet, der Körper repräsentiert das Geschlecht des Subjekts nur unvollständig, nicht normativ. Sex, das zeigt uns Thomas Laqueur in seiner Geschichte des Sexus von den Griechen bis zu Freud, *Making Sex*²⁹ ist ein Artifice, eine von Wissenschaftlern, Literaten, politischen Aktivisten und Theoretikern jeder Farbe erfundene Geschichte. »Sex is a story und wird immer wieder neu erzählt. Die Erzählungen der Geschlechterdifferenz, des Körpers und des Sexus, die Klauke in seinen Fotografien und Performances vorgetragen hat, haben aktuellste Positionen wie die von Judith Butler vorweggenommen. In *Das Unbehagen der Geschlechter*³⁰ hat Butler jene Geschlechterfabeln, die Konstruktion der heterosexuellen Matrix, die Zwangsordnung der Geschlechtsidentität untersucht. Sie fragt, welche Kontinuitäten zwischen Geschlecht (Sex) und Geschlechtsidentität (Gender) in der Sprache der Heterosexualität suggeriert werden. Bringt die Sprache selbst die fiktive Konstruktion des Geschlechts hervor? In *Bodies That Matter* (1993) schreibt sie: »Sex is, from the start, normative; it is what Foucault has called a »regulatory ideal. In this sense, sex not only functions as a norm, but is a part of a regulatory practice that produces (through the repetition or iteration of a norm which is without origin) the bodies it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of productive power, the power to produce – demarcate, circulate, differentiate – the bodies it controls ... »sex« is an ideal construct which is forcibly materialized through time.«³¹ Genau das ist es, was Klaukes Kunst par excellence tut. Sie stellt eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren her. Sie dereguliert die starren hierarchischen sexuellen Codes durch Clownereien, durch Grotteske, durch Multiplikation, durch Übertreibung, durch Vergrößerung. Sie zeigt die Produktion der heterosexuellen Matrix als Maske innerhalb eines Machtregimes, innerhalb einer maskulinen Sexualökonomie. Die zentrale Frage des Geschlechterdiskurses lautet: Wie werden die Kategorien des Geschlechts konstruiert? Durch die Sprache? Durch Sozialisation? Durch Machtdiskurse? Klaukes performative Akte und Tableaux vermitteln kritische Einsichten in die Regulierungsverfahren der Geschlechtsidentität, der Körperpolitik und der Subjektkonstitution.

IV. (DESASTRÖSES ICH ODER MASKEN UND MARIONETTEN IM MEDIUM FOTOGRAFIE)

Beim Wechsel von der modernen zur postmodernen Kunst hat die Fotografie eine entscheidende Rolle gespielt. Man könnte diesen Wechsel auch als »semiotische Wende« bezeichnen. Darunter kann man den Übergang von der Materialität der klassischen Moderne zur Immaterialität der kritischen Postmoderne verstehen, bzw. den Übergang von der Dominanz des Signifikanten, der materiellen Erscheinung, zur Dominanz der Signifikaten, der immateriellen Vorstellungen und Begriffe, bzw. den Übergang von der Produktion von Objekten zur Produktion von Zeichen, z.B. die Konzeptkunst. In der Praxis der Kunst hatte dies zur Folge, daß beispielsweise eine Skulptur, die bisher aus Holz oder Marmor geschaffen wurde, aus einer bloßen Kette von Signifikaten in Form linguistischer Zeichen oder fotografischer Bilder bestehen konnte. Bei dieser für die Kunst nach 1945 entscheidenden Transformation des objektgebundenen Skulptur- bzw. Werkbegriffs in einen zeichenbasierten Werkbegriff haben Klaukes Beiträge eine wichtige Rolle gespielt. Denn mit seiner Verschränkung von Körper, Skulptur, Identität, Performance und Medium schrieb Klauke eine neue Gleichung, gerade indem er die klassische Korrelation von Skulptur und Körper (à la Rodin) scheinbar beibehielt, aber sie in Wahrheit durch die Übertragung vom materiellen Medium des Steins in das immaterielle Medium der Fotografie dekonstruierte. Mit der Veränderung hin zu einem medialen semiotischen Skulpturbegriff hat er auch eine Veränderung des Körperbegriffs bewirkt.

Der postmoderne Künstler reagierte auf die Krise der Repräsentation sondern auf die medial vermittelte Wirklichkeit oder in »privaten« diese mediale Wirklichkeit selbst konstruierte. Es ist das Medium, in dem Jürgen Klauke seine zentralen Anliegen vorbringen kann. Die Krise, wo die Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem, von Körper und mit Hilfe der Fotografie als adäquatem Medium die Repräsentation den Realitätsbegriff.

Die Fotografie eignet sich exemplarisch für eine semiotische Betrachtung. Die semiotischen Theorien von Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure und Umberto Eco in den 70er Jahren in die Kunsttheorie eingeführt, das Medium par excellence, da es historisch das wirklichkeitsgetreue und 70er Jahre, die sich wie Jürgen Klauke mit der Differenz zwischen Bild und Realität intensiv beschäftigten, ist die Indexikale, die modernen Kunst ausgebildete, nochmals deutlich hervorgetreten. Die Sicherung sozialisierter Formen der Selbstdarstellung und ihrer Transgression. Die Möglichkeiten der Fotografie als Medium für die neuen künstlerischen Land Art, Body Art, Concept Art, Appropriation Art hat Christopher Lasch in drei Kategorien eingeteilt: 1. Fotografie als physisches Element in der Malerei. 3. Fotografie als Dokument von Aktion und Performance. 5. Fotografie als Werkzeug von sozialen Analysen. 6. Projizierte Fotografie als Archäologie. 9. Fotografie als Zeichenwelt. 10. Fotografie als Illusionismus.³²

Klauke verwendet Fotografie von Anfang an als Informationsträger, (1970/71). Vom Video- oder Foto-Dokument und dessen Anspruch auf ein fertiges Bild über. In fotografischen Sequenzen schuf er mit seinem eigenen Bild-Erzählungen, die sich dem Zusammenwirken der Performanz verdanken. Mit diesen Inszenierungen, den hoch formalisierten und entwickelte Klauke die künstlerische Form der »living sculpture« weiter, die nationale Anerkennung führte. Die Konstellation zwischen dem Künstler und einem Koaktanten hinter der Kamera, der auch der agierende Künstler ist. Gina Pane, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke, William Weir, dabei nicht nur die kontinuierlichste, sondern auch die zielgerichtetsten Erfahrungen der Heterosexualität mit einer Koaktante könnten dabei sowohl Beobachter zugeschnitten sein als auch diesen irreführen oder abstoßen. Der Geschlechterdifferenz sind der implizite negative Bezugspunkt des geschiedenen Günther Anders' Buch *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die* In ihm beschreibt er die Verschmelzung von Bildern und Wirklichkeit, von Medien. Das Ereignis wird erst in seiner Reproduktionsform, also a

ane den Sex und das Geschlecht selbst. Wird der Körper zum künstlerischen Medium der Repräsentation. Klauke kritisiert den Körper als Medium der Repräsentation. Er stellt im Medium Körper, im Bild des Körpers in Frage, was definiert das Geschlecht des Subjekts nur unvollständig, nicht normativ.

des Sexus von den Griechen bis zu Freud, *Making Sex*²² ist ein Artifice, von den Theoretikern jeder Farbe erfundene Geschichte. »Sex is a story of Geschlechterdifferenz, des Körpers und des Sexus, die Klauke in seinen aktuellsten Positionen wie die von Judith Butler vorweggenommen. In *Das* unterfabeln, die Konstruktion der heterosexuellen Matrix, die Zwangsordnungen und Kontinuitäten zwischen Geschlecht (Sex) und Geschlechtsidentität herstellen. Bringt die Sprache selbst die fiktive Konstruktion des Geschlechts ins Spiel, from the start, normative; it is what Foucault has called a »regulatory practice that produces (through the repetition) what it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of discipline, differentiate – the bodies it controls ... »sex« is an ideal construct, was Klaukes Kunst par excellence tut. Sie stellt eine Unstimmigkeit her. Sie dereguliert die starren hierarchischen sexuellen Codes durch Übertreibung, durch Vergrößerung. Sie zeigt die Produktion der Geschlechterregimes, innerhalb einer maskulinen Sexualökonomie. Die zentrale Frage ist: Woher konstruiert man das Geschlecht? Durch die Sprache? Durch Sozialisation? Und Tableaux vermitteln kritische Einsichten in die Regulierungsverfahren der Geschlechterkonstitution.

ARIONETTEN IM MEDIUM FOTOGRAFIE

Die Fotografie hat die Fotografie eine entscheidende Rolle gespielt. Man könnte sagen, dass der Übergang von der Materialität der klassischen Skulptur zum immateriellen Vorstellbaren und Begrifflichen, bzw. den Übergang von der Dominanz des Signifikanten, der in der Konzeptkunst. In der Praxis der Kunst hatte dies zur Folge, daß bei der Skulptur geschaffen wurde, aus einer bloßen Kette von Signifikaten in Form von Körper, Skulptur, Identität, Performance und Medium schrieb Klauke die Relation von Skulptur und Körper (à la Rodin) scheinbar bei, aber das Medium des Steins in das immaterielle Medium der Fotografie dekonstruiert. Der semiotische Skulpturbegriff hat er auch eine Veränderung des Körper-

Der postmoderne Künstler reagierte auf die Krise der Repräsentation, indem er sich nicht mehr auf eine direkte Wirklichkeit bezog, sondern auf die medial vermittelte Wirklichkeit oder in »privaten« Inszenierungen, eigens für die Kamera entworfenen Szenen, diese mediale Wirklichkeit selbst konstruierte. Es ist das Medium Fotografie, mittels dessen ein postmoderner Künstler wie Jürgen Klauke seine zentralen Anliegen vorbringen kann. Die Krise der Repräsentation löste er mit einem Wechsel des Mediums, wo die Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem, von Körper und Subjekt neu definiert werden kann. Jürgen Klauke redefiniert mit Hilfe der Fotografie als adäquatem Medium die Repräsentationsfrage, die Beziehung von Kunst und Wirklichkeit und somit den Realitätsbegriff.

Die Fotografie eignet sich exemplarisch für eine semiotische Betrachtungsweise, wie sie durch die linguistischen Methoden und semiotischen Theorien von Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson und die Arbeit von Roland Barthes und Umberto Eco in den 70er Jahren in die Kunsttheorie eingeführt wurden. Die Fotografie war ursprünglich das ikonographische Medium par excellence, da es historisch das wirklichkeitsgetreueste Abbildungsmedium war. Aber durch die Künstler der 60er und 70er Jahre, die sich wie Jürgen Klauke mit der Differenz zwischen Zeichen und Objekt, zwischen Signifikat und Signifikant, zwischen Bild und Realität intensiv beschäftigten, ist die Indexikalität der Fotografie,²³ an der sich die Indexikalität der postmodernen Kunst ausbildete, nochmals deutlich hervorgetreten. Die Möglichkeiten der Fotografie zur modellhaften Konzeptualisierung sozialisierter Formen der Selbstdarstellung und ihrer Transgression werden von Klauke optimal ausdifferenziert.

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: 1. Fotografie als physisches Element in Collage, Appropriation etc. 2. Fotografie als Modell im Rahmen der Malerei. 3. Fotografie als Dokument von Aktion und Performance. 4. Fotografie als Report über Arbeiten in situ (Land Art etc.). 5. Fotografie als Werkzeug von sozialen Analysen. 6. Projizierte Fotos. 7. Fotografie als Inszenierung, als Dramatisierung. 8. Fotografie als Archäologie. 9. Fotografie als Zeichenwelt. 10. Fotografie als Text-Bild-Kombination. 11. Fotografie als Kritik des Illusionismus.²⁴

Klauke verwendet Fotografie von Anfang an als Informationsträger, als Dokument von performativen Inszenierungen (*Ich + Ich*, 1970/71). Vom Video- oder Foto-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) verdanken. Mit diesen Inszenierungen, den hoch formalisierten und fotografisch perfekt verwirklichten »tableaux vivants«, entwickelte Klauke die künstlerische Form der »living sculpture« weiter, die Cindy Sherman, Jeff Wall, Jeff Koons u.a. später zu internationaler Anerkennung führte. Die Konstellation zwischen dem Künstler, der seinen eigenen Körper als Material einsetzt und einem Koaktanten hinter der Kamera, der auch der agierende Künstler selbst sein kann, kennzeichnet die Werke von Valie Export, Gina Pane, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Klaus Rinke, William Wegman wie das Werk von Jürgen Klauke. Klaukes Arbeit war dabei nicht nur die kontinuierlichste, sondern auch die zielgerichtetste. Seine Selbstdarstellungen vor der Kamera bzw. Darstellungen der Heterosexualität mit einer Koaktrice könnten dabei sowohl auf einen von heterosexuellen Dispositiven gesteuerten Beobachter zugeschnitten sein als auch diesen irreführen oder abstoßen. Die im Medium Fotografie inszenierten »Maskeraden« der Geschlechterdifferenz sind der implizite negative Bezugspunkt der Selbstinszenierungen als Fremdsinszenierungen. 1956 erschien Günther Anders' Buch *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*.²⁵ In ihm beschreibt er die Verschmelzung von Bildern und Wirklichkeit, von persönlichem und sozialem Leben durch die technischen Medien. Das Ereignis wird erst in seiner Reproduktionsform, also als Bild sozial wichtig. Der Unterschied zwischen Sein und

Schein, zwischen Wirklichkeit und Bild wird aufgehoben. Das Wirkliche wird zum Abbild seiner Bilder. Die in Bildern unendlich reproduzierten Zeichen des Femininen und Maskulinen, der sexuellen Differenz, werden real bestätigt und extrapoliert. Diese Phantome sind damit nicht nur Matrizen, Schablonen der Welterfahrung, sondern werden zur Welt selbst.

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 am Beispiel des Selbst. Er zeigt uns das reale Ich als Reproduktion seiner Reproduktion in den Massenmedien. Seine erste wichtige Fotoarbeit, eine Sequenz von zwölf Bildern, heißt *Self Performance* (1972), in der er sich von einem männlichen in ein weibliches Wesen verwandelt, sich mit erfundenen, aus Stoff genähten Relikten, die femininen und maskulinen Geschlechtsteilen nachgebildet sind, präsentiert. 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, die fotografische Reproduktion der sozialen Reproduktion des Selbst, schafft das Sein des Selbst. Es gibt kein Original, sondern das originale Selbst richtet sich nach seiner Reproduktion. 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 dieser Matrize variabel. Deswegen arbeitet Klauke schon in seinen sogenannten Selbst-Portraits und -Performances in Serien und in Sequenzen und mit einer variablen Identität, um den seriellen Charakter des Selbst, gestampft aus einer Matrize, zu verdeutlichen. Der Sequenzcharakter seiner Bilder und der Sequenzcharakter seiner Subjekte sind die Bedingungen der ersten Phase seines Werks, die sich sowohl formal wie inhaltlich gegenseitig beeinflussen. Innerhalb dieser variablen Matrize gibt es keine konstante Identität. Im seriellen Reproduziertsein (im Foto), welches das Sein ersetzt, gibt es kein konstantes Ich (*Philosophie der Sekunde*, 1976). »Jedem begegnet« in der postmodernen Techno-Welt »sein eigenes Leben in Form einer Bilder-Serie«, als eine Art von »autobiographischer Galerie«³⁵. Auch das Selbst wird zu etwas Unwirklichem und Phantomhaftem. Daher kann das Subjekt Identität und Geschlecht wechseln.

Fallen die Differenzen zwischen Bild und Realität, fallen auch die Differenzen zwischen den Geschlechtern. Die sexuellen Identitäten werden 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 den Bildern, die uns die Gesellschaft in den massenmedialen Bildern und TV-Serien anbietet. Jedes Selbst und damit auch die sexuelle Identität ist die Reproduktion einer seriellen Matrize. Die Aufhebung der konstanten Identität macht Klauke daher besonders am Beispiel der Geschlechter-Identität (*Maskulin/Feminin*, 1974) deutlich. Das Ich ist eine temporär begrenzte Selektion aus einer Reihe möglicher Matrizen-Ichs, daher der Titel *ICH + ICH* (1970/71). In der postmodernen Welt vermischen sich Öffentlichkeit und Privatheit im Individuum, dringt die massenmedial reproduzierte Privatheit anderer in unsere eigene private Sphäre und unterwirft uns der »Tyrannei der Intimität«, wie Richard Sennett es formulierte.³⁶

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 im postmodernen Medium par excellence, der Fotografie. 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 Gerhard J. Lischkas Diktum über Klaukes frühes Werk, es sei der Entwurf eines Selbstbildnisses als Portrait der Gesellschaft.³⁷ *Sua cuique persona. Jedem seine Maske. Taucht unter der Maske das wahre Ich auf oder kommt das Subjekt erst in der Maske zu sich? Verbirgt sich hinter der Maske kein Subjekt, sondern Anonymität? Die obsessive Doppelgeschlechtlichkeit, das multiple Selbst, die Phantom-Identitäten, die Metamorphosen des Ich, der Transformer und Performer Klauke, all diese »Facetten einer pluralen Persönlichkeit«, welche die Phase der fotografischen Produktion von Klauke in den 70er Jahren bestimmen,*

zeigen Klaukes erstaunlich frühes Verständnis für die Bedingungen der postmoderne. Der »pluralen Persönlichkeit« im frühen fotografischen Werk Klaukes wie es Wolfgang Welsch 1988 formuliert hat: »Die Postmoderne ist diejenige Grundverfassung der Gesellschaften real und anerkannt wird und in der da dominant und obligat werden. [...] Fortan stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, moderne gilt der Pluralität von Lebensweisen und Handlungsformen, von systemen und Minderheiten ...«³⁸

Nur wenige haben bereits in den 70er Jahren diese radikale Postmoderne entdeckt. Sie wurde die postmoderne plurale Persönlichkeit auch in den USA entdeckt. Sieverding, Urs Lüthi, Peter Weibel und Jürgen Klauke haben in Europa bereits massenmedialen Phantome und Rollenspiele gezeigt, um die Dissimulation zu durchbrechen. Der bislang letzte Zyklus von Klauke trägt den Titel *Desasträses Ich* (1995–1990/1992) bereits angelegt, in der Objektwelt auf, wird zu einem Requisit. Das Subjekt hat sich in einer Inszenierung des Subjekts als leblose Marionette auf zur Maskerade der Marionetten. Masken und Marionetten sind Verweise auf die Desaster-Feld. Das letzte Kapitel von Klaukes Kunst endet apokalyptisch mit dem Titel »tentheater« (1810): der Mensch als letztes Kapitel von der Geschichte der Welt. Das Subjekt und Körper, von Geschlecht und Körper bestärkt, antizipiert den ungeschlechtlichen Dyade weiblich/männlich wird zur Dyade Leben/Tod. Das Foto wird zur Effigie.

V. (PROSECURITAS ODER DIE WELT ALS PHANTOM UND DIE KI)

Die Performance als künstlerische Strategie der 60er und beginnenden 70er Jahren der traditionellen Medien und deren hermetisierten ästhetischen Codier zu liquidieren. Klauke inszenierte seine Aktionen von Anfang an, von einigermaßen direkter Aktion (*Harder They Come*), für das Bild. Klauke hat die Performance und Body Art nicht als Übergang von der Moderne in die Postmoderne, den sie durch Zeichen, vom Sein zum Reproduziertsein. Durch private Performances vor der Kamera, hat Klauke konkrete gesellschaftliche Inhalte in die Kunst gebracht. Die postmoderne fotografische Kondition erkannt.

Nach der ersten Phase, in den 70er Jahren, mit ihren multiplen Inszenierungen selbst, seine eigene Person, aus der szenischen Darstellung zurückgezogen. Das Vokabular der Kontiguität, die Gegenstände, die an den Körper angrenzende Objekte beginnen seit der *Formalisierung der Langeweile* (1980–81) das Subjekt mit Freunden, Fremden und Gegenständen verwandelt Klauke das Theater des Wechsels vom Selbst zum Sozialen.

Die zweite Phase des fotografischen Werkes von Klauke in den 80er Jahren ist die postmoderne Kondition und keine Inszenierungen eines multiplen Selbst.

oben. Das Wirkliche wird zum Abbild seiner Bilder. Die in Bildern unendlich
nen, der sexuellen Differenz, werden real bestätigt und extrapoliert. Diese
n der Welterfahrung, sondern werden zur Welt selbst.

ografie, die als exzentrische Selbstdarstellung weithin mißverstanden wurde,
der Postmoderne am Beispiel des Selbst. Er zeigt uns das reale Ich als
dien. Seine erste wichtige Fotoarbeit, eine Sequenz von zwölf Bildern, heißt
nnlichen in ein weibliches Wesen verwandelt, sich mit erfundenen, aus Stoff
eschlechtsteilen nachgebildet sind, präsentiert. Wäre das Selbst eine Kate-
ines Theaters, keines Ereignisses, das es darstellt. Aber das Selbst ist eine
3 es reproduziert werden. Erst das Abbild, die fotografische Reproduktion der
es Selbst. Es gibt kein Original, sondern das originale Selbst richtet sich nach
und Reproduziertsein und Bildsein.

Serie und Reproduktion einer Matrize, dann ist das Ergebnis dieser Matrize
sogenannten Selbst-Portraits und -Performances in Serien und in Sequenzen
Charakter des Selbst, gestampft aus einer Matrize, zu verdeutlichen. Der
rakter seiner Subjekte sind die Bedingungen der ersten Phase seines Werks,
einflussen. Innerhalb dieser variablen Matrize gibt es keine konstante Iden-
nes das Sein ersetzt, gibt es kein konstantes Ich (*Philosophie der Sekunde*,
hno-Welt »sein eigenes Leben in Form einer Bilder-Serie«, als eine Art von
d zu etwas Unwirklichem und Phantomhaftem. Daher kann das Subjekt Iden-

allen auch die Differenzen zwischen den Geschlechtern. Die sexuellen Iden-
selbstdarsteller, ein Chamäleon, sondern jedermanns und jederfraus Selbst ist
performance, eine Reproduktion, gewählt aus den Bildern, die uns die Gesell-
n anbietet. Jedes Selbst und damit auch die sexuelle Identität ist die Repro-
ler konstanten Identität macht Klauke daher besonders am Beispiel der
eutlich. Das Ich ist eine temporär begrenzte Selektion aus einer Reihe mög-
/71). In der postmodernen Welt vermischen sich Öffentlichkeit und Privatheit
te Privatheit anderer in unsere eigene private Sphäre und unterwirft uns der
multierte.³⁶

en Fotografien. Das Selbst wird polyvalent, sexuell ambivalent. Ein multiples
r Matrize im postmodernen Medium par excellence, der Fotografie. Klauke
grafischen Bild-Serien, weil heute jedes Ich und jedes Leben eine Bilder-Serie
aukes frühes Werk, es sei der Entwurf eines Selbstbildnisses als Portrait der
aske. Taucht unter der Maske das wahre Ich auf oder kommt das Subjekt erst
kein Subjekt, sondern Anonymität? Die obsessive Doppelgeschlechtlichkeit,
tamorphosen des Ich, der Transformer und Performer Klauke, all diese »Facet-
e der fotografischen Produktion von Klauke in den 70er Jahren bestimmen,

zeigen Klaukes erstaunlich frühes Verständnis für die Bedingungen der postmodernen Welt und für die Bedingungen der Foto-
grafie. Der »pluralen 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 vorzüglich, ja
dominant und obligat werden. [...] Fortan stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit im Plural [...] Die Option der Post-
moderne gilt der Pluralität von Lebensweisen und Handlungsformen, von Denktypen und Sozialkonzepten, von Orientierungs-
systemen und Minderheiten ...«³⁸

Nur wenige haben bereits in den 70er Jahren diese radikale Postmoderne in ihrem Werk repräsentiert. Erst in den 80er Jahren
wurde die postmoderne plurale Persönlichkeit auch in den USA entdeckt. Aber KünstlerInnen wie Valie Export, Katharina
Sieverding, Urs Lüthi, Peter Weibel und Jürgen Klauke haben in Europa bereits in den 60er und frühen 70er Jahren die Welt der
massenmedialen Phantome und Rollenspiele gezeigt, um die Dissimulation der Geschlechterdichotomien zu erreichen.

Der bislang letzte Zyklus von Klauke trägt den Titel *Desaströses Ich* (1995–97). Der Körper löst sich, wie in *Sonntagsneurosen*
(1990/1992) bereits angelegt, in der Objektwelt auf, wird zu einem Requisite einer fremdbestimmten Welt. Die Frage nach dem
Subjekt hat sich in einer Inszenierung des Subjekts als leblose Marionette aufgelöst. Die Anonymität der Antlitze verschärft sich
zur Maskerade der Marionetten. Masken und Marionetten sind Verweise auf die Lebllosigkeit und Ich-Losigkeit. Identität ist ein
Desaster-Feld. Das letzte Kapitel von Klaukes Kunst endet apokalyptisch wie Heinrich von Kleists Essay »Über das Marionet-
tentheater« (1810): der Mensch als letztes Kapitel von der Geschichte der Welt. Der entpersönlichte Körper, der die Divergenz von
Subjekt und Körper, von Geschlecht und Körper bestärkt, antizipiert den unbelebten Körper, den toten Körper, das Skelett. Die
Dyade weiblich/männlich wird zur Dyade Leben/Tod. Das Foto wird zur Effigie.

V. (PROSECURITAS ODER DIE WELT ALS PHANTOM UND DIE KRITIK DER VISUALITÄT)

Die Performance als künstlerische Strategie der 60er und beginnenden 70er Jahre ermöglichte, die Kunst aus dem rigiden Rah-
men der traditionellen Medien und deren hermetisierten ästhetischen Codierung herauszureißen und zugleich ihren Marktaspekt
zu liquidieren. Klauke inszenierte seine Aktionen von Anfang an, von einigen Ausnahmen abgesehen (*Hinsetzen/Aufsteh'n, The*
Harder They Come), für das Bild. Klauke hat die Performance und Body Art mit Hilfe der Fotografie umgeformt in einen interme-
diären Akt, um den Übergang von der Moderne in die Postmoderne, den semiotischen Wechsel zu schaffen: Vom Körper zum
Zeichen, vom Sein zum Reproduziertsein. Durch private Performances vor der Fotokamera, nicht durch fotografische Dokumente
der Realität, hat Klauke konkrete gesellschaftliche Inhalte in die Kunst gebracht und damit schon seit den frühen 70er Jahren die
postmoderne fotografische Kondition erkannt.

Nach der ersten Phase, in den 70er Jahren, mit ihren multiplen Inszenierungen des Selbst, hat Klauke in den 80er Jahren 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 der *Formalisierung der Langeweile* (1980–81) 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. Es erfolgt der
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 Inszenierungen eines multiplen Selbst.

Dennoch spielt die Grundmelodie der sexuellen Inkommensurabilität, die sein Werk bestimmt auch in den objektualen Inszenierungen noch eine zentrale Rolle. Es sind nun multiple Objekte wie zahlreiche Hüte, Eimer, Spazierstöcke, welche die Dekonstruktion der Monovalenz und die Etablierung der Multivalenz leisten. Ihr versteckter sexueller Inhalt, Signifikanten für Geschlechterdifferenzen, für primäre Geschlechtsorgane zu sein, tritt in den Hintergrund, um eine reicher orchestrierte Kritik der Bedingungen der postmodernen Welt ausrichten zu können. Gerade in der funktionalen Maskerade der Dinge, im »theatrum rerum«, sehen wir noch die gleichen Prinzipien wirken wie im reinen »theatrum organum«, nämlich die Prinzipien der Pluralität und Multiplizität der absurden Kombinatorik und Arbitrarität der Beziehungen, welche Prinzipien durch die Codierung in vertrauten Alltagsgegenständen umso befremdlicher wirken.

Das Verfahren der Multiplikation im Objektbereich wiederholt das Prinzip der Inkommensurabilität, die Nicht-Vermeßbarkeit, die Maßlosigkeit, das Klauke bereits im Subjektbereich angewendet hat. Zahlreich sind die Sequenzen leerer Jacken und leerer Stühle oder leerer Jacken auf leeren Stühlen oder Jacken, die Subjekte verbergen, oder Jacken, die Stühle bedecken, die Subjekte verbergen, oder Eimer, die Köpfe verbergen. Die Logik dieser sequentiellen Anordnung von Objekten ist die stringente Logik Becketts und der Komik. Das metonymische Verfahren der Kontingenz, typisch für Klaukes Prozedere und Klaukes Performativität, tritt besonders deutlich in Sequenzen aus *Formalisierung der Langeweile* zutage, wo Klauke auf einem Stuhl sitzt, auf der Lehne dieses Stuhles eine Jacke, darunter ein Individuum, vor Klauke ein weiterer leerer Stuhl, auf dem wiederum eine Jacke hängt. Das Spiel der Shifter, der metonymischen Verschiebung wird auf die Objekte übertragen, die an das Subjekt angrenzen. Die leeren Eimer, die über den Kopf gestülpt wurden, wiederholen im Objektbereich die Funktion der Maske, die Löschung des Antlitzes. Ein leerer Kübel unter einem leeren Sessel, auf dem ein leeres Jackett hängt, verdichtet metonymisch die Absenz des Subjekts. Die Vermummung, die wir von der Arbeit *Antlitze* bis zu den Geschlechtermasken als Verfahren kennengelernt haben, reduziert sich auf die reine Objektwelt. Wie die vermummten Clowns in Samuel Becketts TV-Stück *Quadrat 1+2* (1982) sich in einer bestimmten geometrischen Logik durch den Raum bewegen, so verhalten sich die vermummten Gegenstände von Jürgen Klauke. Die leeren Tische und Hüte und Sessel und Jacken, in immer neuen Konstellationen, sind vermummt Objekte, die sich verhalten wie vermummt Subjekte. Becketts Figuren des *Endspiels* sind nah. Die »tableaux vivants« der leeren Gegenstände, die Stilleben der Objektvermählungen, die »nature morte« der Objekte, immer in schwarzen, grauen Farbtönen gehalten, zeigen eine gespenstische und absurde Welt, wie Beckett und Ionesco sie im Theater erfunden haben. Die Entfaltung der Beziehungen zwischen den Objekten und den Subjekten bleibt eine wichtige Bühne der Inszenierung (*Sonntagsneurosen*, 1990/92). Im Beziehungsspiel zwischen den Dingen, z.B. Stühle, Tische, Eimer, Hüte, Spazierstöcke werden die Strukturen der empirischen Wirklichkeit verdreht und verrückt. Klauke entwickelt das Vokabular einer wahnsinnigen Bilderwelt als Korrelat für eine wahnsinnig gewordene Welt.

In der dritten Phase seiner fotografischen Kunst fotografiert Klauke nicht mehr die Realität, sondern nur mehr Bilder vom Bildschirm, Phantome und Gespenster. Mit dem *Prosecuritas*-Zyklus (1987–91) produziert Klauke keine Bilder von Gegenständen mehr, sondern Spuren von Strahlen auf einem Bildschirm. Kein Abdruck oder Abbild der Realität findet mehr statt, sondern eine Abbildung der verstrahlten Welt, der Welt der Phantome und Matrizen. Der Bildschirm zeigt Bilder, die aus Strahlen bestehen. Abbilder von Bildern, die aus Strahlen bestehen, sind indexikalische Zeichen. 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.

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 Massenme-

dien. Aber auch Klaukes Zeichnungen der späten 70er Jahre zeigen: sozusagen digitale Skizzen des Menschen, von einem Computer gefer dem Buch *Kappes-Köpfe nach allen Regeln der Kunst* (1977/78) zeigen *Antiquiertheit des Menschen* bereits »Engel des Industriezeitalters« (Zeichnungen). »Die Beliebtheit jener heutigen Zeichnungen, deren dr lassen«, bezieht Anders auf die Phantomwelt des industriellen Appa massenproduzierten, -distribuierten und -rezipierten Bilder, welche di nur als Reproduktion der Reproduktion erscheint. In dieser postmoderr des Industriezeitalters«, die den »leiblichen Rest auf ein infinitesime Dasein« (Anders), »leibloses Gebilde« zu sein, bloßes Phantom, hat Kl. der 80er Jahre, auf die Welt der Dinge ausgedehnt. Die Welt der Geg als Reflektionsfläche der neuen Maschinen- und Medienwelt.

Mit dem *Prosecuritas*-Zyklus ist Klauke endgültig in das Reich der Ph gespenstische, bedrohte Wirklichkeit. Die aus Strahlen bestehende f Strahlen sind, gleichsam die verstrahlte Welt nach der Geschichte, zei Sichtbarkeit an die äußerste Grenze vorangeschoben, wo nur mehr die keit und letzter Bilder eingetaucht. Seine Endbilder zeigen uns eine gespensterhafte Realität, die Medienwelt des postindustriellen Zeita visuellen Zeichen zu einem Universum indexikalischer Zeichen spezifz gedämpft und der indexikalische Aspekt betont. Mit dieser indexicali: postmodernen Kondition der Gesellschaft, in der die Medien nicht m Welt ein Hybrid von Abbild und Wirklichkeit, von Sein und Reproduzie kalischen Ästhetik ist die Fotografie keine »Botschaft ohne Code«⁴⁹ (R. Code ist die Botschaft. So wie er auf der Ebene der Konstruktion von Id mittels des Körpers als Medium zur Aufführung bringt, so erfüllt auc indexikalischer Prozesse die erste Bedingung postmoderner Kunst: »re Die Erweiterung der ichbezogenen Darstellung zu einer sozialbezogei schon mit dem Konzeptbuch von 1978/80 belegt werden, das den Tit Innenleben des Subjekts zum Innenleben der Dinge schon angedeutet die entsprechende Technik fand, das Interieur der Dinge auszuleuchten lität zeigt, über die Videokamera, die Bilder auf dem Bildschirm zeigt, herstellt, geschieht nicht nur ein Wechsel innerhalb der ontologischen sel innerhalb der Zonen der Visibilität. Unfaßbare und unzugängliche neue Technologie des Visualisierens sichtbar. Klauke nähert sich ein Innenseite der Dinge und Personen als vielmehr um die Innenseite de daß sich sein Interesse nicht nur auf das Selbst und das Soziale in de Technik der Repräsentation, die Technologie der Visibilität selbst, als bar ist und was nicht, was repräsentiert wird und was unrepräsent

ommensurabilität, die sein Werk bestimmt auch in den objektualen Inszenie-
le Objekte wie zahlreiche Hüte, Eimer, Spazierstöcke, welche die Dekonstruk-
valenz leisten. Ihr versteckter sexueller Inhalt, Signifikanten für Geschlechter-
tritt in den Hintergrund, um eine reicher orchestrierte Kritik der Bedingungen
de in der funktionalen Maskerade der Dinge, im »theatrum rerum«, sehen wir
theatrum organum«, nämlich die Prinzipien der Pluralität und Multiplizität der
ngen, welche Prinzipien durch die Codierung in vertrauten Alltagsgegenstän-

wiederholt das Prinzip der Inkommensurabilität, die Nicht-Vermeßbarkeit, die
ch angewendet hat. Zahlreich sind die Sequenzen leerer Jacken und leerer
Jacken, die Subjekte verbergen, oder Jacken, die Stühle bedecken, die Sub-
ie Logik dieser sequentiellen Anordnung von Objekten ist die stringente Logik
hren der Kontingenz, typisch für Klaukes Prozedere und Klaukes Performa-
ormalisierung der Langeweile zutage, wo Klauke auf einem Stuhl sitzt, auf der
viduum, vor Klauke ein weiterer leerer Stuhl, auf dem wiederum eine Jacke
erschiebung wird auf die Objekte übertragen, die an das Subjekt angrenzen.
en, wiederholen im Objektbereich die Funktion der Maske, die Löschung des
el, auf dem ein leeres Jackett hängt, verdichtet metonymisch die Absenz des
Antlitze bis zu den Geschlechtermasken als Verfahren kennengelernt haben,
ermummten Clowns in Samuel Becketts TV-Stück *Quadrat 1+2* (1982) sich in
raum bewegen, so verhalten sich die vermummten Gegenstände von Jürgen
Jacken, in immer neuen Konstellationen, sind vermummte Objekte, die sich
des *Endspiels* sind nah. Die »tableaux vivants« der leeren Gegenstände, die
ter der Objekte, immer in schwarzen, grauen Farbtönen gehalten, zeigen eine
lonesco sie im Theater erfunden haben. Die Entfaltung der Beziehungen zwi-
e wichtige Bühne der Inszenierung (*Sonntagsneurosen*, 1990/92). Im Bezie-
ne, Eimer, Hüte, Spazierstöcke werden die Strukturen der empirischen Wirk-
as Vokabular einer wahnsinnigen Bilderwelt als Korrelat für eine wahnsinnig

ografiert Klauke nicht mehr die Realität, sondern nur mehr Bilder vom Bild-
urcuritas-Zyklus (1987–91) produziert Klauke keine Bilder von Gegenständen
schirm. Kein Abdruck oder Abbild der Realität findet mehr statt, sondern eine
ntome und Matrizen. Der Bildschirm zeigt Bilder, die aus Strahlen bestehen.
sind indexikalische Zeichen. Indem nun Klauke nicht mehr sich selbst oder
ern den Bildschirm jener Durchleuchtungsmaschinen, wie wir sie von interna-
gesamt einen postmodernen indexikalischen Charakter bekommen.

n letzten Bildern. Sie bilden das Gegengewicht des Unsichtbaren gegen das
ilden indexikalisch das Negativ zur heilen und positiven Welt der Massenme-

dien. 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-Köpfe nach allen Regeln der Kunst* (1977/78) zeigen Köpfe und Leiber, die Anders in seinem Buch von 1956 *Die
Antiquiertheit des Menschen* bereits »Engel des Industriezeitalters« genannt hat. Anders' Darstellung beschreibt genau Klaukes
Zeichnungen. »Die Beliebtheit jener heutigen Zeichnungen, deren drahtige Konturen das Volumen des Dargestellten völlig leer
lassen«, bezieht Anders auf die Phantomwelt des industriellen Apparates und der seriellen Re-/Produktion, auf das System der
massenproduzierten, -distribuierten und -rezipierten Bilder, welche die Matrizen der Weiterfahrung 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 der Fotografie, beginnend Ende
der 80er Jahre, auf die Welt der Dinge ausgedehnt. Die Welt der Gegenstände erscheint als eine Zone gespensterhafter Realität,
als Reflektionsfläche der neuen Maschinen- und Medienwelt.

Mit dem *Prosecuritas*-Zyklus ist Klauke endgültig in das Reich der Phantome vorgedrungen, in die Zone des letzten Bildes, in die
gespenstische, bedrohte Wirklichkeit. Die aus Strahlen bestehende Bilderwelt, wo Menschen und Dinge nur mehr Reflexe von
Strahlen sind, gleichsam die verstrahlte Welt nach der Geschichte, 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 Sichtbar-
keit und letzter Bilder eingetaucht. Seine Endbilder zeigen uns eine aus Lichtpartikeln und Strahlenspuren zusammengesetzte
gespensterhafte Realität, die Medienwelt des postindustriellen Zeitalters. Im *Prosecuritas*-Zyklus hat Klauke das Universum der
visuellen Zeichen zu einem Universum indexikalischer Zeichen spezifiziert. Der ikonische Aspekt des fotografischen Bildes wurde
gedämpft und der indexikalische Aspekt betont. Mit dieser indexikalischen postmodernen Fotografie liefert er präzise Bilder der
postmodernen Kondition der Gesellschaft, in der die Medien nicht mehr über eine separate Realität berichten, sondern wo die
Welt ein Hybrid von Abbild und Wirklichkeit, von Sein und Reproduziertsein, von Körper und Körperlosigkeit ist. In dieser indexi-
kalischen Ästhetik ist die Fotografie keine »Botschaft ohne Code«⁴⁹ (R. Barthes) mehr, auch kein Code ohne Botschaft, sondern der
Code ist die Botschaft. So wie er auf der Ebene der Konstruktion von Identität und sexueller Differenz die Krise der Repräsentation
mittels des Körpers als Medium zur Aufführung bringt, so erfüllt auch der *Prosecuritas*-Zyklus als fotografische Repräsentation
indexikalischer Prozesse die erste Bedingung postmoderner Kunst: »rethinking representation«.

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* 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. Beim Wechsel von der Fotokamera, die Bilder von der Rea-
lität 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 Wech-
sel 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 zeigt mit den *Prosecuritas*-Bildern,
daß sich sein Interesse nicht nur auf das Selbst und das Soziale in der postmodernen Phantomwelt richtet, sondern auch auf die
Technik der Repräsentation, die Technologie der Visibilität selbst, also auf jene technische Verfahren, die bestimmen, was sicht-
bar ist und was nicht, was repräsentiert wird und was unrepräsentiert und unsichtbar bleibt. Diese Betrachtung der Latenz,

dieses Beobachten von Prozessen der Erscheinung 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. Im *Prosecuturas*-Zyklus sind nicht die Darstellungsinhalte künstlich inszeniert, sondern die Darstellung selbst. Klauke treibt hier mit seiner Technologie des Unsichtbaren die Fotografie über die Grenze von Objekt und visuellem 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. Indem die Repräsentationsfähigkeit der Bilder in Frage gestellt wird, wird auch die Repräsentationsfähigkeit des Körpers in Frage gestellt. Die Krise der Repräsentation wird zur Repräsentation der Krise.

ANMERKUNGEN

- 1 Clement Greenberg: »The Crisis of the Easel Picture«, in: *Partisan Review*, April 1948 sowie Clement Greenberg: *Art & Culture: Critical essays*. Boston 1961, S. 223–225
- 2 Thomas Dreher: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. München 2001
- 3 vgl. Tracey Warr und Amelia Jones: *The Artist's Body*. London 2000
- 4 Aristoteles: *De Generatione Animalium*, 1.2.716a13–14, 716a20–22, 4.3.768a25–28
- 5 Henry Mayhew: *London Labour and the London poor*. London 1861, reprint: New York 1986
- 6 Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe*. Paris 1949
- 7 Thomas Laqueur: *Making Sex. Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass. 1990, S. 196
- 8 vgl. Slavoj Žižek: »Die Nacht der Welt. Das Genom ist nicht der Ort unserer Identität«, in: *Süddeutsche Zeitung*, Donnerstag, 23. September 1999, S. 15
- 9 Jean-François Lyotard: *Die Transformatoren Duchamp*. Stuttgart 1987, S. 31
- 10 vgl. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953 sowie Michael Langer: *Kunst am Nullpunkt: eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Worms 1984
- 11 vgl. Pierre Bourdieu: *La domination masculine*. Paris 1998
- 12 »Alias Aliter oder das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w«, in: Kat. *Claude Cahun*, Kunstverein München, hrsg. v. Heike Ander und Dirk Snauwaert. München 1997
- 13 Laura Mulvey: »A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman«, in: *New Left Review*, Nr. 188, Juli/August 1999; Abigail Solomon-Godeau: »Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman«, in: *Parkett*, Nr. 29, 1991; Rosalind Krauss und Norman Bryson: *Cindy Sherman 1975–1993*. Mailand/New York 1993
- 14 Roman Jakobson und Linda Waugh: *The Sound Shapes of Language*. Brighton 1979
- 15 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Paris 1916 (Dt. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1967, S. 145)
- 16 Roman Jakobson: »Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb« (1957), in: *Selected Writings I1 (SW//)*. Den Haag 1971, S. 130–147. (Dt. »Verschieber, Verbkategorien und das russische Verb«, in: R. J.: *Form und Sinn*. München 1974, S. 35ff.)
- 17 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen II* (1901), 2. Auflage. Halle a.d.S. 1913

- 18 Otto Jespersen: *Language: It's Nature, Development, and Origin*. New York 1923
- 19 Joan Riviere: »Womanliness as a Masquerade«, in: *Formations of Fantasy*, hrsg. v. Victor
- 20 Joan Riviere: »Womanliness as a Masquerade«, in: *Formations of Fantasy*, hrsg. v. Victor
- 21 Joan Riviere: »Womanliness as a Masquerade«, in: *Formations of Fantasy*, hrsg. v. Victor
- 22 Jacques Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, in: *Schriften II*. Freiburg i. Br. 1975, S. 130
- 23 Jacques Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, in: *Schriften II*. Freiburg i. Br. 1975, S. 132
- 24 Jacques Lacan: »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse«
Oiten 1973 (J. L., *Ecrits*. Paris 1966, S. 299)
- 25 Jacques Lacan: »La chose freudienne«, in: J. L.: *Ecrits*, a.a.O., S. 431
- 26 Hans Bellmer, in: Unica Zürn: *Das Weiße mit dem roten Punkt. Texte und Zeichnungen*. Fr
27 *FAG-HAG. Jürgen Klauke. Tageszeichnungen* 1974, Frankfurt 1976
- 28 Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Fra
Ferdinand de Saussure: *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Brief*
- 29 Thomas Laqueur: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Ma
- 30 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991
- 31 Judith Butler: *Bodies That Matter*. London 1993, S. 1
- 32 Rosalind E. Krauss: »Notes on the Index: Part I«, in: *The Originality of the Avant-Garde and*
- 33 Christopher Phillips: »Das phantome Bild«, in: *Photographie in der deutschen Gegenwart*
- 34 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), 5. Auflage. München 1980
- 35 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), 5. Auflage. München 1980, S. 1f
- 36 Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. New York 1977
- 37 »Jürgen Klauke im Gespräch mit Hans-Michael Herzog und Gerhard Johann Lischke«, in: K
- 38 Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1988, S. 4
- 39 Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M. 1982, S. 40

g gibt den Fotografien von Klauke eine alchemische und magische Dimension, stlern wie Sigmar Polke und Anna und Bernhard Blume verbindet. Im *Prosecuti-* stlich inszeniert, sondern die Darstellung selbst. Klauke treibt hier mit seiner die Grenze von Objekt und visuellem Zeichen hinaus. Das Eintauchen in die Zone die Rückkehr des Realen, aber im Zustand seiner Bedrohtheit, d.h. seiner Phan- it der Bilder in Frage gestellt wird, wird auch die Repräsentationsfähigkeit des ation wird zur Repräsentation der Krise.

Partisan Review, April 1948 sowie Clement Greenberg:

ter und Intermedia. München 2001

ndon 2000

716a20-22, 4.3.768a25-28

don 1861, reprint: New York 1986

Greeks to Freud. Cambridge, Mass. 1990, S. 196

cht der Ort unserer Identität«, in: *Süddeutsche Zeitung*, Donnerstag, 23. September 1999, S. 15

uttgart 1987, S. 31

3 sowie Michael Langer:

Jahrhundert. Worms 1984

3

hun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w«, in: Kat. *Claude Cahun*, Kunstverein München,

he Work of Cindy Sherman«, in: *New Left Review*, Nr. 188, Juli/August 1999;

ical Recasting of Cindy Sherman«, in: *Parkett*, Nr. 29, 1991; Rosalind Krauss und Norman Bryson:

Language. Brighton 1979

aris 1916 (Dt. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1967, S. 145)

ussian Verb« (1957), in: *Selected Writings I1 (SW//)*. Den Haag 1971.

issische Verb«, in: R. J.: *Form und Sinn*. München 1974, S. 35ff.)

ufilage. Halle a.d.S. 1913

18 Otto Jespersen: *Language: It's Nature, Development, and Origin*. New York 1923

19 Joan Riviere: »Womanliness as a Masquerade«, in: *Formations of Fantasy*, hrsg. v. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan. London 1986

20 Joan Riviere: »Womanliness as a Masquerade«, in: *Formations of Fantasy*, hrsg. v. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan. London 1986, S. 35

21 Joan Riviere: »Womanliness as a Masquerade«, in: *Formations of Fantasy*, hrsg. v. Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan. London 1986, S. 38

22 Jacques Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, in: *Schriften II*. Freiburg i.Br. 1975, S. 130

23 Jacques Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, in: *Schriften II*. Freiburg i.Br. 1975, S. 132

24 Jacques Lacan: »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse«, S. 143, in: J. L., *Schriften*, Bd. 1.

Olten 1973 (J. L., *Ecrits*. Paris 1966, S. 299)

25 Jacques Lacan: »La chose freudienne«, in: J. L.: *Ecrits*, a.a.O., S. 431

26 Hans Bellmer, in: Unica Zürn: *Das Weiße mit dem roten Punkt. Texte und Zeichnungen*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1988, S. 223

27 FAG-HAG. Jürgen Klauke. *Tageszeichnungen* 1974. Frankfurt 1976

28 Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980; vgl. auch

Ferdinand de Saussure: *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Johannes Fehr. Frankfurt a.M.: 1997

29 Thomas Laqueur: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Mass. und London 1990

30 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M. 1991

31 Judith Butler: *Bodies That Matter*. London 1993, S. 1

32 Rosalind E. Krauss: »Notes on the Index: Part I«, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge/Mass. 1985

33 Christopher Phillips: »Das phantome Bild«, in: *Photographie in der deutschen Gegenwartskunst*. Stuttgart 1993

34 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), 5. Auflage. München 1980

35 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), 5. Auflage. München 1980, S. 182

36 Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. New York 1977

37 »Jürgen Klauke im Gespräch mit Hans-Michael Herzog und Gerhard Johann Lischka«, in: *Kunst heute* Nr. 19. Köln 1997

38 Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1988, S. 4

39 Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M. 1982, S. 40