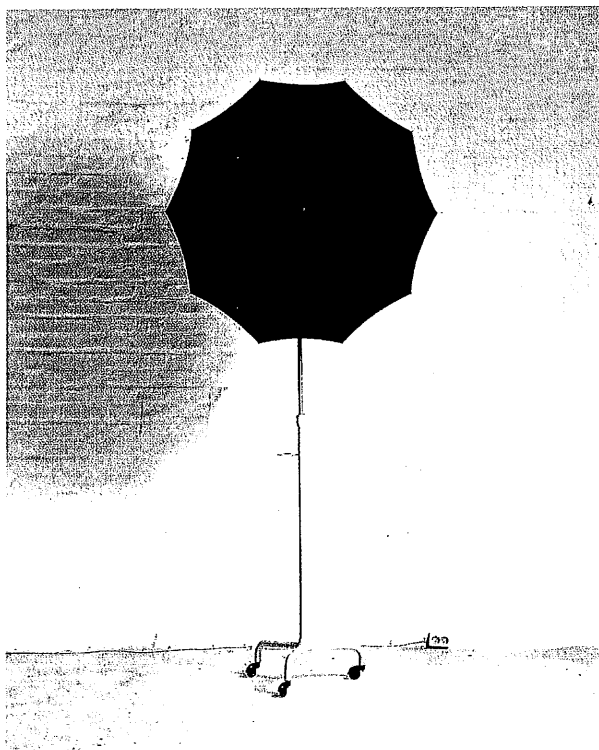


**Peter Weibel:** Wann hast Du Deine fotografische Arbeit angefangen und mit welcher Thematik?

**Jürgen Klauke:** 1969/70, in dem Künstlerbuch »Ich + Ich« wird das Foto noch begleitend eingesetzt. Es war der Versuch, die Subjektivität des zeichnerischen Tagebuchs etwas zu objektivieren, dem Betrachter eine weitere Ebene zu schaffen.

Das Vokabular der dann folgenden Foto-Arbeiten und groß angelegten Werkgruppen wird hier schon angedeutet (Selbstdarstellung, Inszenierung, separierte Ding-Welten, Hinweise auf Isolation, Sexualität, Gewalt etc.) Für mich wurde über diese Vorgehensweise das Material »Foto« endgültig als Medium für meine Arbeit geklärt. Also nicht die Fotografie an sich interessierte mich, sondern meine Gedanken, meine Bildvorstellungen auf den Film fallen zu lassen.

Die »Physiognomien« (1972/73), (s. S. 12/13) haben nie Klauke selbst gezeigt, sondern ein »inszeniertes Selbst«. Man sah Klauke, aber immer auch einen Anderen bzw. eine Andere. Nur eine Person zu sein, nur eine Identität zu haben, schien da »keine Möglichkeit«, wie eine Aktion aus dem Jahre 1975 hieß, die Du mit Ulay in der Galerie de Appel in Amsterdam gemacht



hast. Daher auch der 2. Titel dieser damaligen Aktion »keine Möglichkeit – zwei Platzwunden«?

Sicherlich spielt hier eine tragende Rolle die ewige Frage nach meiner/unserer Identität.

Lustvolle Aneignung des Weiblichen oder des Anderen, damit Infragestellung des »ewig Männlichen« genauso wie des »ewig Weiblichen«. Also Brechung der tradierten, beschränkten Vorstellungswelten, wie was zu sein hat. Die Wahrnehmung der eigenen Beschränktheit und das Andere im Anderen je nach Bedarf sich anzueignen und wie der Titel der damaligen Performance andeutet – mit wenig Chancen auf ein glückliches Gelingen.

Ist in den »Physiognomien« mit Hilfe von Make Up, Verkleidung, Dingen, Accessoires ein Theater der Subjekte inszeniert worden? Die Entfaltung der Identität durch Alterität, Selbstsein durch eine Vielzahl von Anderssein? Es handelt sich ja nicht um eine inszenierte fotografische Dokumentation sozialer Typologien. Du nimmst diesen Approach à la Sanders und Nachfolger (wie Ruff) eher auf die Schippe, z. B. in der Arbeit »Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch nervöser Prozesse« (1976/77), wo Du Richter, Anarchist, Priester, Mörder etc. alternierend durch gleiche Fotos von Dir selbst (einmal lächelnd, einmal ernst) darstellst.

Ich schlüpfte nicht in irgendwelche Rollen, ich will keine Frau sein, auch kein Anderer, schon gar nicht strebe ich nach Einheit und göttlicher Vollkommenheit – wenn schon – »strahlender Mischling«. Die eigene Identifizierung ist immer noch durch das Andere möglich – bewußtseinserweiternder Vorstoß an die Ränder und mit etwas Glück darüber hinaus.

Das wäre die psychologisierende Seite – da ich bildender Künstler bin, gehts nach oder durch diese Reflexionen, die andere ja auch machen, ausschließlich darum, im weitesten Sinn Bilder, Entwürfe zu schaffen, die etwas davon mitschwingen lassen.

»Das menschliche Antlitz...« eine Lieblingsarbeit aus den 70ern zeigt gerade das Gegenteil.

Mit sparsamer Mimikry denunziere oder dekonstruiere ich die eingefahrene Typologie, den Glauben an sie und gehe einen fröhlichen Pakt ein mit den ewig Denunzier-

ten. Ich schauspielere keine Typen – im Bild existieren sie nur als Wort. Eine Wort-Bild Kombination, die durch Irritation den Blick schärft.

*Woher kommt dieses Theater der fiktiven Identitäten, dieses Drama der multiplen Subjekte? Besonders ein-drucksvoll ist dieser dramatische Konflikt, diese anta-gonistische Spannung im Subjekt selbst, in der 10-teiligen Fotosequenz »Einzelgänger« (1975) zu sehen, wo typischerweise Klauke nicht alleine zu sehen ist, sondern zu zweit. Was bedeutet dieses Spiel mit variablen Positionen des Subjekts?*

Ich spreche den unauflösbaren Konflikt mit uns selbst an, das damit verbundene »schöne Scheitern«, das unsere Existenz, wenn man nicht verrückt wird, recht unterhaltsam macht.

Es sind Bilder für diese oft flüchtigen, unterbewußten Begegnungen mit uns selbst bis hin zu den Zulassungen der Spaltungen – also Bilder für die Schönheit und das Grauen in uns.

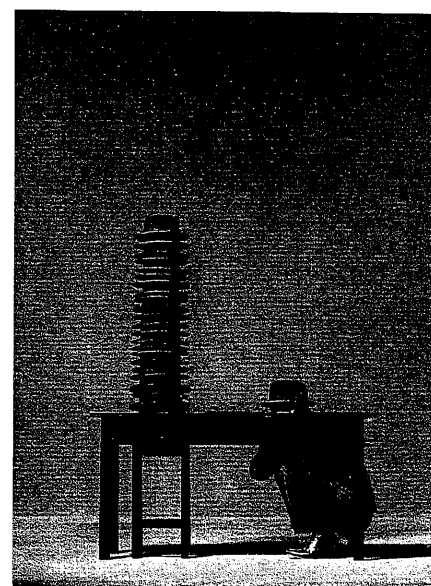
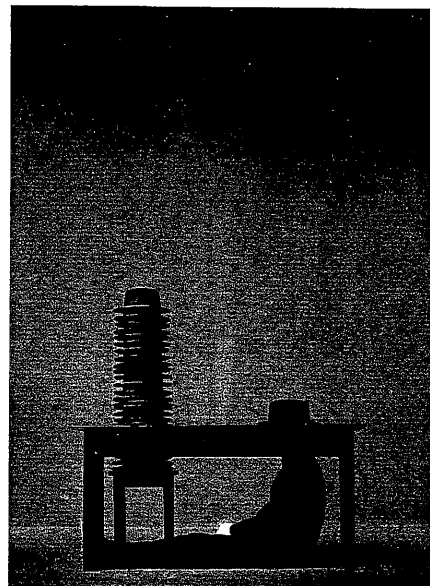
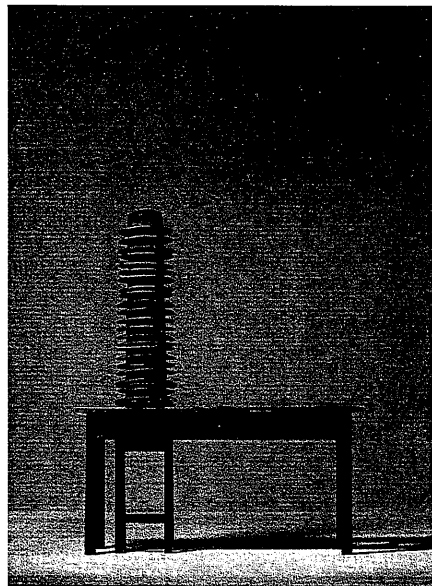
*Ist diese monografische Inszenierung der Vielfalt der Subjekte eine Bedingung der Postmoderne? So wie eine andere Bedingung der Postmoderne die variablen Zonen der Visibilität im fotografischen Bild sind?*

*Könnte man die erste Phase Deines Werkes durch diese beiden Bedingungen zusammenfassen, die sich sowohl formal wie inhaltlich gegenseitig beeinflussen? Einerseits der Sequenzcharakter Deiner Bilder, andererseits der Sequenzcharakter Deiner Subjekte? Die Entfaltung variabler Ich-Positionen in inszenierten foto-graphischen Sequenzen? Sind deswegen die Arbeiten formal »Tableaux«, weil das Subjekt inhaltlich als »Tableau«, als Bühne definiert wird?*

Rückblickend kannst Du als Betrachter und Wissen-schaftler (historisch) einordnen und werten. Deine Kollegen Lischka und Dickel sind in meinem Fall in einer gewissen Übereinstimmung mit Dir – also daß ich Bedingungen der Postmoderne früh erfüllt habe.

Der Fotografie habe ich sicher zu einem entscheiden- den Impuls verholfen, nämlich das modernistische Foto zu überwinden und die Fotografie als Arbeitsmaterial oder Medium der bildenden Kunst zuzuführen. Damit zu arbeiten hat aber auch mit den Verführungskünsten

»Inneres Milieu« (5tlg.), 1991, je 180x125 cm

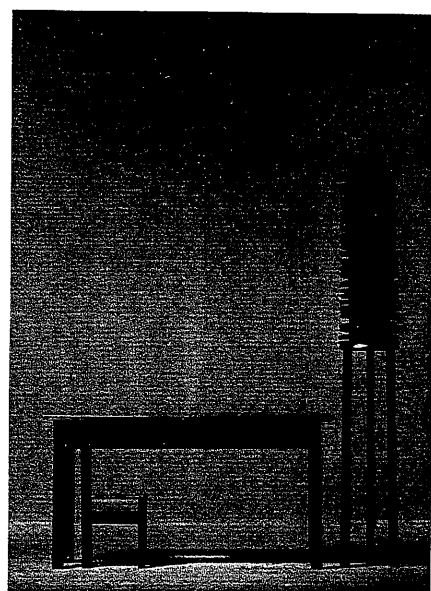
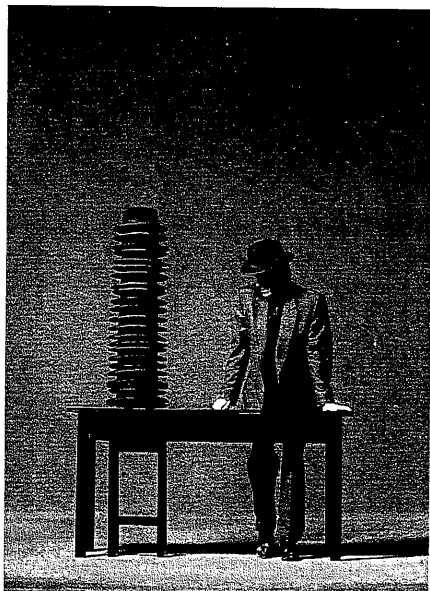


und der Wirkung der Fotografie zu tun – der ungezwun-gene Umgang mit Fotos, der Glaube an die »Wahrheit« der Fotografie. Das Publikum ging/geht auf meine Arbeiten zu und steht vor etwas Anderem.

Die Sequenzen, Tableaux, Essays, die Foto-Installati-onen sind ja auch Erweiterungen der eindimensionalen Bild-Sicht. Sie sind Methoden für bestimmte Bild-Vorstellungen, sie lassen andere Räume zu – sie ermöglichen andere Lese-Arten, sie kratzen an der Foto-Behauptung und suchen nach dem Wirklichen.

Zu den variablen Ich-Positionen – nennen wir's meine mehr oder weniger ständige Präsenz im Bild – mit meiner Anwesenheit unterstreiche ich seine Identität (Bild – Verstärker/Gedankenträger). Durch meine stän-dige Präsenz als Kunstfigur löse ich mich auf als Person und bin Alles (Stellvertreter) – auch Bild.

*Mit Deinen Arbeiten der 70er Jahre hast Du natürlich zwei wesentliche Strategien der postmodernen Kunst bzw. Fotografie in Europa artikuliert, bevor diese sich in*



der Appropriation Art der 80er Jahre in den USA, z. B. als allegorischer Impuls entfaltet haben.

Siehst Du in diesen beiden postmodernen Bedingungen der Fotografie bzw. Deiner Kunst eine Beziehung zu den Arbeiten von Cindy Sherman, Barbara Kruger etc.?

Die amerikanischen Kolleginnen, die Du nennst, greifen bei ihrer Arbeit überwiegend auf mediale Fertigprodukte zurück oder schlüpfen in die Rolle. Sie unterlaufen durch Dopplung dieselben. Zu Cindy Sherman ergibt sich die äußere Nähe durch die Form der Selbstdarstellung und das Medium Foto, mit dem sie Mitte/Ende 70 einsetzt den amerikanischen Traum bloßzulegen.

Ich traue den eigenen Bildern mehr. Bei allen reflektorischen Drehungen benötige ich das Spielerische – nicht genau wissen, wohin oder wie es ausgeht – die Welt immer wieder neu erfinden – für sich – in Bildern. In vielen »Kunstprodukten«, die den Stempel »postmodern« tragen, scheint mir die Pluralität mit Beliebigkeit verwechselt zu werden – das Werk Duchamps recyceln erfreut sich besonderer Beliebtheit in der Verwechslungsgorgie. In Wirklichkeit leben wir schon längst wieder in einem pervertierten Modernismus – Öffnung der Grenzen bei gleichzeitigem Rückzug in Mikro-Nationalitäten, verkabelte, medialisierte Welt, von der bald jeder glaubt, er kenne sie – körperlos hat er sie nie berührt, nie gerochen, nie gefickt. In dieser Eskalation von Konsum als Lebensqualität – oder Inhalt und Geschwindigkeit als Flucht oder als Ausrede, haben sich die ewigen und zusätzlichen neuen Fragen zu uns und zur Welt nicht verringert. Ich verändere mit meiner Kunst die Welt nicht, aber indem ich sie immer wieder neu artikuliere, helfe ich sie zu buchstabieren.

1982 hat G. J. Lischka Deine erste Arbeitsphase als »Entwurf eines Selbstbildnisses als Porträt der Gesellschaft« bezeichnet. Aber nun beginnt eine objektuale Inszenierung des Subjekts oder wie der Titel einer Arbeit sagt: »Ich war eine Dose« (1986. Der Körper verschwindet, die Objekte tauchen auf.)

Nach den Travestien, Androgynien und Transformationen des Ich, nach den Selbst-Inszenierungen des Subjekts in den 70er Jahren, nach den Arbeiten mit und

am Körper, nach den Duellen und Duetten zwischen den Menschen, begann in den 80er Jahren die Entfaltung der Beziehungen zwischen den Objekten und den Subjekten: »Formalisierung der Langeweile« (1980/81). + Sonntagsneurosen. Im Beziehungsspiel zwischen den Dingen, z. B. Stühle, Tische, Kübel, also Hausrat, alltäglichen Gebrauchsgegenständen, und zwischen den Menschen, nämlich Mann und Frau, werden die Strukturen der empirischen Wirklichkeit ungewöhnlich verdreht. Woher kommt diese neue Obsession mit den Objekten in den 80er Jahren nach der Beschäftigung mit dem Körper in den 70er Jahren?

Du darfst nicht vergessen, daß in den 70ern neben den von Dir befragten Arbeiten auch andere Themen und Formen durchgespielt wurden – um nur einige zu nennen:

»Der Lauf der Dinge« (s. S. 24/25)

»Ewig Dein«

»Ich dachte – ich würde verrückt«

»Ich dachte – ich wäre tot«

»Schußfolge – Schlußfolge«

»Viva – Espana«

»Hier – Sein etc.«,...

All diese Lebens- und Bilderfahrungen münden in die große Werkgruppe »Formalisierung der Langeweile«. Alles, was vorher in Einzelteile zerlegt war, wird hier inhaltlich und formal zu einem großen Ganzen – hier laufen die Fäden zusammen. Auch die Dinge haben ihren Platz bestimmter gefunden. Die Dinge bestimmen unser Leben mit. Wir sind nicht vorstellbar ohne sie und umgekehrt. So wenig wie wir uns verändern, so wenig verändern sie sich. In den »Sonntagsneurosen« kommt das in höchster Verkappung zur Geltung. Die Gegenstände verschmelzen mit der Figur oder anderen Gegenständen. Sie befinden sich im Dialog mit Ihnen – sie sind, was sie sind. Gleichzeitig signalisieren sie Bedeutung und zu gleichen Teilen sind sie als Form präsent und eingesetzt und repräsentieren Bild.

Warum der Wechsel vom Innenleben der Person, exzessiv dargestellt in den 70er Jahren, zum »Innenleben der Dinge« (1979/80)?

Das klingt ja, als hätte ich 1980 mit etwas völlig Neuem begonnen. Ich denke, die Frage hat sich in vorher-

gehenden Antworten zur Genüge geklärt. Das zeichnerische Konzeptbuch, auf das u. a. auch Du in meinem letzten Katalog »prosecuritas« eingehst, ist gemacht 1979/80, und ich sehe es heute eher als Vorläufer derselben Werkgruppe. Kontur, Innenleben, röntgenbildartige Verschattung, Skelettierung. 15 Jahre später komme ich über die »inszenierten Kofferschächte«, denen ich meine Bildvorstellungen und wieder mich selbst »aufzwinge«, zu einer neuen Bild-Ästhetik. Dieses andere »Erscheinungs«-Bild legt die innere Beschaffenheit der Subjekte und Objekte frei. Darüber hinaus ist es auch Reflektionsfläche der neuen Maschinen und Medienwelt. Es vermittelt durch diese andersartige Wirkung etwas vom Verschwinden bisher gedachter Realität und weist in die Zukunft der Bilder.

Diese neuen ver-rückten Szenarien, wo die Beziehungen zwischen Gegenständen und Menschen auf mehrfache Weise verdreht, verstellt, entstellt, umgekehrt, auf den Kopf gestellt sind – was wird hier gesteigert, was wird hier entrückt (siehe die Titel »Steigerungsphänomen« (1990/92) und »Entrückungserlebnis«, (1990/92)? Versuchst Du ein visuelles Denken, eine wahnsinnige Bilderwelt als Korrelat für eine wahnsinnig gewordene Welt zu entwickeln? Eine neurotische, psychotische Bildwelt für eine psychotische Welt? Handelt es sich um einen Aufstand des Gegenstands? Eine Hinrichtung des Subjekts? Um Kapitulation des Menschen vor der Macht der Welt? Spiegeln die total verzerrten Beziehungen zwischen den Menschen und den Objekten, zwischen den Menschen selbst, zwischen den Objekten selbst in der Fotografie der 80er Jahre ein total entfesselter Inferno der postmodernen Zivilisation wieder?

Da mir die Bilder, die die Welt abwirft, nicht ausreichen, versuche ich, meine subjektiven Erfahrungen über meine Bilder neu zu definieren – den Jetzt-Zustand.

Deine Formulierung meines visuellen Denkens in wahren Bildern für eine wahnsinnige Welt (gewordene??) finde ich schon zutreffender. Deine folgenden Fragen outen sich als gültige Feststellungen – sie sind Teile meiner Motivation, Bilder zu machen, die im besten Fall, auch im Zusammenspiel mit der Poesie eines Titels, etwas von diesen Zuständen, abstrahlen.

(z. B. »Entrückungserlebnis« aus den »Sonntagsneurosen«.) Was hier »entrückt« oder »gesteigert« ist, überlasse ich Deiner Phantasie. Auf keinen Fall die strapazierte Postmoderne, die, wenn sie wieder als Zeitgeist im Gleichschritt marschiert, massiv – aber mehr als fragwürdig erscheint.

Dazu habe ich mich in meinen Performances »Postmoderne – hab' mich gerne«, bei »Von hier aus« (1985) und »Zweitgeist« auf der Documenta 8/1987, ausgiebig geäußert.

Welche symbolische Funktion haben die Objekte in den 80er Jahren?

Keine. Ich gehe davon aus, daß Du die 80er und 90er Arbeiten ansprichtst.

In der Langeweile steht der Stuhl im Zentrum des Geschehens, im Aufprall wie in der Distanz zum Objekt bleibt keine Zeit, seine Daseinsform zu offenbaren. Isoliert, multipliziert, im Zusammenwirken mit dem Subjekt(en), läßt er Raum für sich als Form, aber auch für Zustände wie Stille, Zeit, Verharren etc. und spricht auch von der Macht der Objekte.

Besonders bei den statisch/zentrierten Arbeiten der »Sonntagsneurosen« evozieren Subjekte wie Objekte für mich eine Präsenz von anwesender Abwesenheit bzw. abwesender Anwesenheit – kurz vor dem Nervenzusammenbruch oder einem sich nähernden Gewalt-Ausbruch.

Der Tisch als Bühne-Welt auf engstem Raum. Die scheinbare Realität des Mediums Fotografie trägt dazu bei.

Welche symbolische Funktion hat Dein Körper in den 70er Jahren?

Symbol neigt zu Festlegungen, die ich nicht anspreche. Ende 60 habe ich den Körper als Arbeitsmaterial begriffen, sowohl für die Foto-Arbeiten als auch für die 1975 einsetzenden Performances. In den inszenierten Foto-Arbeiten, die offiziell mit »Self-Performance« beginnen, ist der Körper ich-bezogen, gebaute/inszenierte Wunsch-Maschine etc. Er ist aktionistischer als das parallel verlaufende Leben – er kommt aus dem Leben (erfahren) in's Bild (reflektiert) – vielleicht authentischer.

Der sich in Bewegung befindliche Körper der 70er, der das Leben in die Kunst überführt, ist genau wie heute auch noch (unter anderen äußeren/inneren Bedingungen) im Bild anwesend – als Gedankenträger (Ich) und Stellvertreter (Du) oder z. B.

»mit mir die Welt darstellen«

»Das Ich – als Spiegel der Gesellschaft«

»Das Ich – als Kunstfigur«

»Das Ich – als Bild«

»Das Ich, an den inneren und äußeren Rändern«

**Peter Weibel:** *When did you begin your photographic work and what were your first themes?*

**Jürgen Klauke:** In the art book "Ich + Ich" ("I + I") of 1969/70, I was still using photographs as a supporting medium. That was an attempt to bring a sense of objectivity to the subjective approach of a sketch diary, to give the observer another dimension.

This already pointed forward to the photographic work and large-scale series which followed (self-portrayal, dramatisation, separated object-worlds, references to isolation, sexuality, violence etc.) It was this approach that finally made me decide to use the photograph as the medium for my work. What interested me was not photography as such, but allowing my thoughts and images to be captured on film.

*The "Physiognomien" ("Physiognomies", 1972/73), (p.12/13) never showed Klauke himself, always a "projected self". One saw Klauke, but there was always some other person too, whether male or female. To be only one person, to have only one identity, seemed to be "no option" ("Keine Möglichkeit") – the title of a 1975 project of yours which you did at the Galerie de Appel in Amsterdam with Ulay. Was that also the origin of the 2nd title of this project: "Keine Möglichkeit – zwei Platzwunden" ("No option – two lacerations")?*

Of course the never-ending search for my / our identity is an underlying theme here: to lustfully claim female identity or any form of "otherness", and therefore question both "eternal masculinity" and "eternal femininity"; i.e. to break through conventional, limited views of how things should be. To perceive one's own limitations and acquire the "otherness" of other people according to one's own needs – with little chance of success, as the title of that particular performance suggests.

*Do the "Physiognomies" use make-up, disguises, objects and props to stage a theatre of subjects, the discovery of identity through otherness? Is the aim to find the identity of the self through a multitude of other identities? After all, this is not a staged photographic documentation of social typologies. In fact this ap-*

*proach à la Sanders and others after him (such as Ruff) is parodied by you, e.g. in the work "Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch nervöser Prozesse" ("The human face as reflected in sociologically nervous processes", 1976/77), where you depict the judge, the anarchist, the priest, the murderer etc. alternating with identical photographs of yourself (now smiling, now serious).*

I do not assume other roles, I don't want to be a woman or any other person, and I'm certainly not striving for unity and divine perfection – if anything it's the "happy hybrid". It's still possible to find your own identity through that of others – a raising of consciousness, a reaching out for the limits – and with a little luck perhaps even beyond.

That's the psychological way of looking at it – since I'm a creative artist, all I'm doing is to take these general ideas – which are not only mine – and produce images and sketches in the broadest sense of the word which convey something of their meaning.

"Das menschliche Antlitz ..." is one of my favourite works of the seventies: it shows exactly the opposite. Using economical mimicry I denounce or deconstruct hackneyed typologies, or the belief in them, and I make a cheerful pact with those denounced. I'm not acting out types – pictorially they exist only as words. A word-image combination which irritates and therefore encourages a critical view.

*What is the origin of this theatre of fictional identities, this drama of multiple subjects? This dramatic conflict, this antagonistic tension within the subject itself, is particularly impressive in the 10-part photo sequence "Einzelgänger" ("Loner", 1975), where there is typically not one Klauke but two. What is the meaning of this playing around with variable positions of the subject?*

Here I am addressing the insoluble conflict with ourselves, the "sweet failure" it brings us which – if it doesn't drive us mad – can make our existence quite entertaining.

These are images of those often fleeting, subconscious encounters with ourselves, even as far as permitting a split – they are images of the beauty and the terror within us.