

## Jürgen Klaukes *Self Performance*

Sabrina Kühn

Die 1972/73 entstandene dreizehnteilige Fotosequenz *Self Performance*<sup>1</sup> ist die erste offizielle inszenierte Fotoarbeit Jürgen Klaukes und wurde durch zahlreiche Ausstellungen und Besprechungen in der Literatur zu einer viel beachteten Arbeit seines fotografischen Frühwerks. Die expressive Art der Geschlechterinszenierung weist dabei bereits die charakteristischen Merkmale der frühen Fotografien des Künstlers auf. Bestimmend sind die Themen Körper und geschlechtliche Identität, mit Maskeraden, Kleidung und dem Einsatz unterschiedlicher Accessoires werden in der fotografischen Selbstdarstellung verschiedene Formulierungen von Weiblichkeit, Männlichkeit und geschlechtlichen Zwischenpositionen ausgelotet:

„Ich schlüpfe 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.“<sup>2</sup>

Damit reagieren die Fotografien Klaukes auf die historischen und popkulturellen Entwicklungen der Zeit. Die siebziger Jahre gelten allgemein infolge der 68er Bewegung als Umbruchphase. Themen wie geschlechtliche Identität, (typische) Formulierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit oder Grenzüberschreitungen der Geschlechter gewinnen in Gesellschaft und Kultur an Bedeutung und halten Einzug in Mode, Film oder Musik. Insbesondere der Glam Rock und die hier zum Ausdruck gebrachte androgyne Männlichkeit wird zu einem weit verbreiteten und massenwirksamen Phänomen. In seinen Transformer-Arbeiten nimmt Klauke direkten Bezug auf diese popkulturelle Bewegung. Er posiert in roter enger Lederkleidung vor der Kamera und benennt seine Fotografien nach Lou Reeds Albumtitel *Transformer*, auf dem dieser in den bekannten Stück *Walk on the wild side* den Drag Queens aus dem Umfeld der Factory Andy Warhols ein Denkmal setzt.<sup>3</sup>

Auch in *Self Performance* ist der Zeitgeist der siebziger Jahre erkennbar und wird mit der für Klauke typischen Expressivität umgesetzt. Die dreizehn Einzelfotografien

---

<sup>1</sup> 13teilige Fotosequenz auf Barytpapier, je 57 x 42 cm, s/w.

<sup>2</sup> Jürgen Klauke in Weibel, *Selbstsein*, S. 29.

<sup>3</sup> Zur Beziehung zwischen den Fotografien Klaukes und den popkulturellen Entwicklungen der siebziger Jahre siehe den sehr aufschlussreichen Aufsatz Lange, *Der Künstler und sein Körper*.

zeigen den Künstler im Ganz- oder Halbkörperporträt in unterschiedlichen Posen vor einer einfachen weißen Wand, die durch nichts ablenkt und den Blick ausschließlich auf die Aktion des Künstlers fokussiert. Die deutlich erkennbare Mauerung des Hintergrundes verleiht den Fotografien dabei einen gewissen Improvisationscharakter, der als symptomatisch für die Anfänge der fotografischen Tätigkeit Klaukes und auch anderer Künstler gelesen werden kann. Zu Beginn der siebziger Jahre befand sich das Medium Fotografie als eigenständig benutzte Gattung innerhalb der Kunst noch in einer Phase der Etablierung. Fotografie, nicht als Dokumentationsmedium benutzt, sondern als künstlerisches Ausdrucksmittel mit ganz eigenen medialen Möglichkeiten, war neues Terrain für Künstler, das zu Beginn folglich experimentellen Charakter aufwies.<sup>4</sup>

Teil des Experimentierens mit Fotografie ist in *Self Performance* die Inszenierung des Körpers mit Kleidung, Schmuck und anderen Accessoires. Auf zwei Fotografien trägt Klauke die oben beschriebene rote Lederkleidung und Nietengürtel. Diese werden durch Schmuck ergänzt: Zahlreiche Ketten, Ringe und Armbänder zieren seinen Körper. Eine in den Fetischbereich hineinweisende Anspielung liefern schließlich Netztrikotagen, die ebenfalls in der Sequenz zum Einsatz kommen.

Der Effekt dieser Inszenierung ist die Konstruktion einer alternativen Männlichkeit. Bereits die Bezugnahme auf den Glam Rock und die damit verbundene androgyne Männlichkeit generieren auf der Erscheinungsebene alternative Männlichkeit. Mit den Verweisen auf Subkultur und in den Fetischbereich, die Assoziationen von Homosexualität hervorrufen, also auch die Ebene des von der Norm abweichenden männlichen Begehrens, männlicher Sexualität mit einbringen, wird Männlichkeit hier auf der Ebene der äußeren Erscheinung und der Sexualität als alternativ konstruiert. Es geht also um ein Ausloten von Männlichkeit, wie weit sie von der Norm abweichen kann oder darf und wie sie sich formuliert, gerade auch, wenn sie nicht der Norm heterosexueller Männlichkeit entspricht.

Dabei thematisiert *Self Performance* jedoch nicht ausschließlich unterschiedliche Formen von Männlichkeit. Diese ist vielmehr Bestandteil einer umfassenden Geschlechterinszenierung, die ebenfalls mit Weiblichkeitszitationen arbeitet und schließlich auch unterschiedliche Formen eines geschlechtlich binär codierten Körperbildes, also ein Changieren zwischen den Geschlechtern produziert.

---

<sup>4</sup> Vgl. hierzu beispielsweise: Krauss/Schmalriede/Schwarz: Kunst mit Fotografie.

Weiblichkeitszitate finden sich im Wesentlichen als Kleidung und Make-up. Das auffälligste Kleidungsstück ist dabei ein langes weißes Kleid, das durch Farbe und Form an ein Brautkleid erinnert. Diese Assoziation funktioniert jedoch nur bis zu einem gewissen Grade. Stärker wirkt die Irritation, die hiervon ausgeht: Durch einen langen breiten Schlitz, der sich bis zum Schambereich fortsetzt, wird der Blick freigegeben auf eine überdimensionierte Vaginalplastik. Ähnliche Stoffapplikationen finden sich auch auf dem Rock und im Schulterbereich des Kleides.

Auf einer Fotografie trägt Klauke das Kleid in Kombination mit einem Tüllschleier, der aufgrund der bisherigen Brautthematik wiederum auf den Brautschleier verweist. Auf dieser Fotografie benutzt der Künstler ebenfalls starkes Make-up, das eine Verundeutlichung seiner männlichen Gesichtszüge hervorruft. Zusammen mit Kleid und Schleier wird hierbei ein sehr ausgeprägtes Bild von Weiblichkeit aufgebaut. Allerdings ist die Maskerade nicht so angelegt, dass sie eine Verdeckung alles Männlichen bedeuten würde. Viel mehr scheint es Klauke um eine gewollte Nachlässigkeit in der Inszenierung von Weiblichkeit zu gehen. Denn trotz starken Make-ups bleiben seine männlichen Gesichtszüge deutlich erkennbar. Und auch im Ausschnitt des Kleides wird die männliche Brustbehaarung nicht verborgen oder überdeckt. Im Gegenteil, durch die Nahaufnahme richtet sich der Betrachterblick sehr schnell auf den Dekolteebereich, der zusätzlich mittels Einrahmung durch Schleier und Lilienstrauß sowie durch die zahlreichen Ketten eine besondere Betonung erfährt.

Das somit erzeugte Körperbild erweist sich als zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit changierendes Konstrukt, das in den zahlreichen Genitalimitaten aufgegriffen und fortgeführt wird. Die geschlechtsorganimitierenden Stoffprothesen werden wesentlich vom Künstler am Körper selbst getragen, und sind besonders in dieser Funktion Moment der größten Irritation. Die Genitalplastiken, die aufgrund des Aussehens und des Ortes, an dem sie am Körper angebracht sind, eindeutig als solche identifizierbar sind, irritieren nicht nur durch ihre groteske Überformung und in ihrer Hypertrophie<sup>5</sup>, sondern auch in ihrer Ambivalenz. Zunächst ist hier die Position, in der die Prothesen am Körper montiert sind, zu nennen. Denn sie werden am Sitz der eigentlichen Geschlechtsorgane angebracht: Das riesenhafte stoffwülstige Schamlippenimitat befindet sich am Ort des männlichen Genitals, die phallusförmigen Stoffhörner sind um die Brust geschnallt, suggerieren also eine weibliche Brust. Im Gegensatz zu den

---

<sup>5</sup> Sykora, Kleid des Geschlechts, S. 149.

Vaginalplastiken verwehren sich diese Phalloplastiken<sup>6</sup> jedoch einer eindeutigen geschlechtlichen Zuordnung. In ihrer hornartigen Form zwar phallisch konnotiert, weisen die Spitzen der Hörner jedoch Applikationen auf, die an Brustwarzen erinnern. Dieser Eindruck verstärkt sich zusätzlich dadurch, dass die Hörner in Brusthöhe am Körper angebracht sind.

Auch die dem Kleid applizierten Plastiken bewirken ein geschlechtlich ambivalent codiertes Körperbild. Sie verleihen der Kleidung in *Self Performance* eine ganz besondere Bedeutung. Zunächst dient das Kleid, wie oben bereits beschrieben, dazu dem männlichen Künstlerkörper Versatzstücke von Weiblichkeit beizufügen, wobei die Applizierung der weiblichen Genitalimitate den Weiblichkeitsverweis noch verstärkt. Zusätzlich bekommt das Kleid noch eine zweite Bedeutung. Indem ihm fiktive Versatzstücke des weiblichen Körpers angeheftet werden, ist dies nicht mehr nur Hülle des Körpers, sondern wird zum Träger einer Form von Körperlichkeit, wodurch dieser wiederum selbst zur Hülle der Hülle modifiziert wird. Das Kleid ist damit nicht nur als reine Hülle oder Ausdruckselement von Weiblichkeit zu verstehen, sondern wird durch die Verbindung mit dem weiblichen Sexualorgan selbst Träger und Ort geschlechtlicher, genauer weiblicher Identität. Das traditionelle Außen der Kleidung und Innen des Körpers wird damit umgeformt. Die Überblendung der zahlreichen Hüllen bzw. der verschiedenen Materialitäten der einzelnen Hüllen generiert damit ein auf Vielschichtigkeit und der Unergründbarkeit von Identität angelegtes Körperkonzept, bei dem Männlichkeit und Weiblichkeit als sich ständig verändernde und wechselseitig überlagernde Größen interpretiert werden.<sup>7</sup>

Damit generiert *Self Performance* ein geschlechtlich ambivalent und binär codiertes Körperbild, in dem Versatzstücke von Männlichkeit und Weiblichkeit gleichzeitig und nebeneinander ein und denselben Körper kennzeichnen. Dies wird zunächst mittels Maskerade, Kleidung und Make-up bewirkt und zusätzlich in den Genitalprothesen aufgegriffen und fortgeführt. Insbesondere die Phalloplastiken und ihr Changieren zwischen männlichen und weiblichen Genitalformen tragen zur geschlechtlichen Ambivalenz des Körperbildes bei.

In der Literatur zu Klaukes *Self Performance* wird dieses Changieren zwischen den Geschlechtern oft als Verwandlung, als Transformation von Geschlechterpositionen gelesen. Dabei wird in einer linearen Blick- und Lesart die Sequenz von links nach

---

<sup>6</sup> Gorsen, *Sexualästhetik*, S. 411.

<sup>7</sup> Sykora, *Kleid des Geschlechts*, S. 149.

rechts gelesen. Die Einstiegsfotografie bildet dabei die Rückansicht Klaukes in Lederkleidung, die letzte Fotografie zeigt den Rock des „Brautkleides“ in Nahaufnahme. Da das Rückenporträt Klaukes nur sehr bedingt Weiblichkeitszitate aufführt, lediglich die langen Haare des Künstlers lassen entsprechende Assoziationen zu, der Reifrock mit der überdimensionierten Vaginalplastik dagegen Assoziationen von Männlichkeit weitestgehend ausschließt, wird *Self Performance* in der Regel als eine Verwandlungsinszenierung von einem männlichen zu einem weiblichen Körper gelesen. Eine interessante Erweiterung erfährt eine solche Lesart zudem in der These von einer Entkörperlichung. Zeigt die erste Fotografie noch den männlichen Körper in seiner Ganzheit, so wird im letzten Bild der Fokus verschoben und mit dem Brautkleid lediglich die Hülle des Körpers, jedoch nicht mehr der Körper selbst gezeigt. Damit wird die These von einem schrittweise Verschwinden des Subjekts innerhalb der Sequenz aufgestellt.<sup>8</sup>

### **Die Bedeutung der Fotografie**

Die Transformationsthese soll hier aufgegriffen werden, jedoch unter einem anderen Fokus betrachtet und damit in eine andere Richtung gelenkt werden. Es wird die These vertreten, dass das dargestellte Changieren zwischen den Geschlechtern, also der geschlechtlich binär codierte Körper das bestimmende Moment der gesamten Sequenz ist, und nicht nur das Zwischenstück zwischen einer männlichen Ausgangsform und einem weiblichen Endpunkt: „Diese *Self-Performance* ist keine Grenzüberschreitung von einem zum anderen Geschlecht, sondern ein Aufenthalt auf der Grenze“.<sup>9</sup>

Die hier vertretene These von der die gesamte Sequenz bestimmenden geschlechtlichen Ambiguität konzentriert sich dabei nicht nur auf die Ebene der Darstellung, sondern stützt sich gleichermaßen auf das Darstellungsmedium, die Fotografie. Von ausschlaggebender Bedeutung ist hier die Präsentation der Geschlechterinszenierung in Form einer Fotosequenz. Betrachtet man die spezifischen medialen Eigenschaften der Fotosequenz im Zusammenhang mit dem Darstellungsinhalt, ergibt sich eine die Transformationsthese erweiternde Interpretationsmöglichkeit von *Self Performance*.

---

<sup>8</sup> Zur Interpretation im Sinne einer Verwandlung s. z.B: Honnef, Jürgen Klauke, S. 7; Lischka, Ebenbild, S. 218; Weibel, Postmoderne Bedingung, S. 103; zum Verschwinden des Subjekts in der Transformation s. Bronfen, Schöne Scheitern, S. 183.

<sup>9</sup> Winzen, Jürgen Klauke, S. 246.

Die Fotosequenz etablierte sich in den 1970er Jahren als häufig und systematisch benutztes Präsentationsmittel innerhalb der Fotografie.<sup>10</sup>

Uwe M. Schneede hat das Phänomen in der Hamburger Ausstellung *Sequenzen. Fotofolgen zeitgenössischer Künstler* von 1977 aufgegriffen und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Der begleitende Katalog liefert die maßgeblichen Kennzeichen und Definitionskriterien einer Fotosequenz.

Die Definition der Sequenz erfolgt – wegen ihrer begrifflichen Verwandtschaft und ihrer formalen Nähe zum Film – in Beziehung und gleichzeitig Abgrenzung zu diesem Medium. Die Sequenz stellt eine Arbeit aus mehreren Einzelbildern dar. Die einzelnen Fotografien entstehen nicht zufällig, sondern sind „Eigen-Inszenierungen“<sup>11</sup> des Künstlers. Künstlerische Absicht ist die Verbildlichung eines Zustands, Vorgangs oder einer Entwicklung. Jeder Teil der Sequenz steht dabei im Dienste der Vermittlung, so dass das Einzelfoto nicht ohne seinen kontextuellen Bezug Bestand hat, es also erst hierdurch an Bedeutung gewinnt. Gleichzeitig funktioniert die Gesamtbedeutung aller Einzelteile einer Sequenz erst durch die gegenseitige Bezugnahme der Einzelteile aufeinander. In diesem Punkt ist durchaus noch eine filmische Entsprechung ersichtlich: Auch ein Filmstill entwickelt seine volle Bedeutung und Funktion nur als Glied in der Kette der aneinandergereihten Einzelbilder, hieraus extrahiert, vermittelt das Einzelbild bloß einen Eindruck des Films.

Grundlegende Unterschiede zum filmischen Medium zeigt die Fotosequenz jedoch im Begriff der Handlung. Dieser ist in der Fotosequenz eben nicht mit einer chronologischen Narration gleichzusetzen. Im Film wird eine lineare Handlungsstruktur mit natürlicher Abfolge des Erzählten aufgebaut. Die Fotosequenz dagegen beabsichtigt keine Chronologie. Zwischenstationen werden ausgelassen, was eine Gleichzeitigkeit der Handlung und der Wahrnehmung dieser Handlung bewirkt. Die Handlung ist damit nicht mehr länger einer Chronologie mit festgesetztem Anfangs- und Endpunkt verpflichtet. Die Gleichzeitigkeit des Dargestellten einer Fotosequenz – die auch nicht unwesentlich durch die Präsentation auf der Fläche, also in Form des Fototableaus, bewirkt wird – dient vielmehr dazu, verknüpfende Bezüge zwischen allen Teilen der Arbeit zuzulassen und verschiedene Betrachtungsweisen zu ermöglichen.

Konkret bedeutet dies: Alle Teile der Fotosequenz werden auf der Fläche und zur selben Zeit präsentiert, das Tableau erlaubt keine lineare Lesart, sondern bedingt in

---

<sup>10</sup> Köhler, Arrangiert, S. 29; Schneede, Fotosequenz, o.S.

<sup>11</sup> Schneede, Fotosequenz, o. S.

der Gleichzeitigkeit aller Teile vielmehr ein vielschichtiges In-Bezug-Setzen, das keinen Anfangs- und Endpunkt aufweist. Die Wahrnehmung der einzelnen Bilder geschieht also nicht sukzessiv, wie etwa beim Film, sondern wird in Richtung Simultaneität verschoben. Ebenfalls ist keine Leserichtung vorgegeben. Eine Sequenz kann von links nach rechts oder umgekehrt betrachtet werden.

Diese Ausführungen lassen die Bedeutung der Fotosequenz als formales Ausdrucksmittel bereits anklingen: Sie dient eben nicht der Dokumentation einer Aktion, denn dann würde sie wieder im Dienste einer chronologischen Rekonstruktion des Handlungsablaufs der stattgefundenen Aktion stehen, sondern bietet die Möglichkeit einer adäquaten formalen Ausdrucksebene für komplexe thematische Inhalte, die im wesentlichen als Deklination variierender Zustände des Bildinhalts funktioniert.<sup>12</sup>

Für *Self Performance* bedeutet dies eine Entsprechung des Prinzips der Gleichzeitigkeit der Sequenz und dem Nebeneinander beider Geschlechter an einem Körper auf der darstellerischen Ebene der Geschlechterinszenierung. Damit wird ein tiefgehender Bezug zwischen formal-medialer Struktur der Fotografie und inhaltlicher Darstellungsebene aufgebaut, der sich folgendermaßen beschreiben lässt. Der auf den Bildern präsentierte Körper ist stets ein geschlechtlich nicht eindeutig definierter Körper, wie oben bereits beschrieben wurde. Die Fotosequenz charakterisiert dabei dieses Nebeneinander von Männlichkeit und Weiblichkeit als das bestimmende Moment der kompletten Sequenz und nicht als Transformation einer Geschlechterposition in die andere. Die Nicht-Linearität der Sequenz gibt keine Leserichtung vor und ermöglicht dem Betrachter einen Einstieg bei jeder beliebigen Fotografie und fordert eine Verbindungsherstellung zwischen allen Teilen der Sequenz. Diese kann in beliebiger Reihenfolge hergestellt werden und ist nicht der Chronologie der Bildfolge verpflichtet, denn alle Teile werden gleichzeitig auf der Fläche präsentiert. Das bedeutet, dass eben nicht die eher schwach weiblich konnotierte Rückansicht Klaukes als männliche Ausgangsform der Geschlechterinszenierung gelesen werden soll, die sich im Bild des Brautkleides in eine entkörperlichte weibliche Form transformiert hat. Vielmehr sind diese Fotografien durch die formalen Kennzeichen der Sequenz einer der Chronologie verpflichteten Bedeutung enthoben und in beliebiger Reihenfolge innerhalb der Sequenz einsetz- und lesbar.

---

<sup>12</sup> Alle Ausführungen zur Fotosequenz aus: Schneede, Fotosequenz, o. S.

Gleichzeitig enthebt die Fotosequenz den Körper auf den einzelnen Fotografien einer ausschließlichen Zuweisung an das eine Geschlecht. Die Fotosequenz entwickelt ihre Bedeutung nur im Kontext aller Einzelfotografien und in der gegenseitigen Bezugnahme aufeinander. Jede Einzelfotografie steht damit im Zusammenhang mit den anderen Fotografien und hat keine nur für sich genommene Bedeutung. Die Fotografie mit dem Brautkleid muss also im Zusammenhang mit den anderen Fotografien betrachtet werden, was bedeutet, dass das Kleid eben nicht isoliert für Weiblichkeit steht, sondern Teil eines geschlechtlich ambivalent codierten Körpers ist. Entsprechend zeigt die Rückansicht nicht den männlichen Künstler, sondern männliche Versatzstücke eines Körperbildes, das mittels geschlechtlich binär codierter Phalloplastiken – siehe die folgende Fotografie – ein Changieren zwischen den Geschlechtern vorführt.

Damit ist durch das die Fotosequenz bestimmende Kennzeichen der Gleichzeitigkeit, das Nebeneinander beider Geschlechter an einem Körper als nichtchronologisches Merkmal in allen Fotografien bestimmend und löst sich nicht in einer Verwandlung von Männlichkeit zu Weiblichkeit auf. Die wird letztlich auch dadurch verwehrt, dass die eher schwach zweigeschlechtlich konnotierten Fotografien im Gesamtkontext der Sequenz gesehen ebenfalls eine voll ausformulierte Geschlechterbinarität erlangen und nicht länger als Ausdruck einer reinen Eingeschlechtlichkeit gelesen werden können.

### **Bilder vom Körper**

Klaue Formulierung eines geschlechtlich binär codierten Körpers kann als eine generelle Infragestellung einer natürlich gegebenen Körperlichkeit betrachtet werden. Zunächst beruht bereits die Tatsache der ständigen Veränderung und Neucodierung des Körpers auf einer Vorstellung von seiner Machbarkeit und Konstruierbarkeit. Dieser wird nicht als feste, unveränderbare Größe verstanden, ebenso dessen geschlechtliche Identität. Der Mensch ist weder eindeutig männlich noch weiblich, vielmehr changiert er zwischen beiden Geschlechtern und weist Merkmale beider in unterschiedlichen und auch veränderbaren Ausprägungen auf.

Beim Ausloten der Geschlechtlichkeit des Körpers kommt den Genitalprothesen eine wichtige Schlüsselfunktion zu. Diese tragen nicht nur zur binären geschlechtlichen Codierung des Körpers bei, sondern sorgen auch für ein Körperbild, das aus Versatzstücken eines Realkörpers und eines Fiktivkörpers generiert wird. Die Genitalprothesen repräsentieren den Fiktivkörper, oder, mit anderen Worten, das imaginierte Geschlecht. Die Deklination unterschiedlicher Geschlechtercodierungen

und Seinsformen von Körperlichkeit verlaufen damit auch auf der fließenden Grenze zwischen physischem und imaginiertem Geschlecht, wobei der Realkörper durchaus auch als Körperfiktion gedacht wird.<sup>13</sup>

Damit werden generelle Fragen nach der Bedingtheit und der Materialität von Körperlichkeit gestellt, die ebenfalls auf der medialen Ebene der Fotografie bearbeitet werden. Hierzu soll noch einmal die These der schrittweisen Verwandlung herangezogen werden. Als Resultat einer Verwandlung wurde eine gleichzeitige Entkörperlichung, ein Verschwinden des Subjekts konstatiert. Die Idee einer Entkörperlichung beschreibt mit anderen Worten die Frage nach der Substanz, nach der Materialität des Körpers, fragt also, was der Körper eigentlich ist. Damit wird mit dieser These in sehr passender Weise der Kern der Fotosequenz getroffen. Allerdings geht die Lesart eines schrittweisen Verlustes von Körperlichkeit gleichzeitig davon aus, dass zu Beginn des Verlustes durchaus eine feste Größe des Körpers gestanden hat, die verändert wird und schließlich im Verlust aufgeht. Im Artikel wird jedoch davon ausgegangen, dass die Frage nach der Bedingtheit des Körpers in der gesamten Fotosequenz bestimmend ist. Im Prinzip der Gleichzeitigkeit und der bedeutungsmäßigen Gleichwertigkeit aller Teile der Sequenz wird der konstruierbare Körper, der ohne feste Grundeinheit gedacht wird, zum bestimmenden Prinzip. Denn in jeder Fotografie wird ein anders konstruiertes und ausgeformtes Körperbild vorgeführt, das eben nicht auf einer am Anfang stehenden festen Ausgangsform basiert.

Mit dieser Idee von Körperlichkeit steht Klaukes Fotosequenz in großer Nähe zu Judith Butlers Theorie der Performativität des Geschlechts, mit der sie die ständige Wiederholung von Normen, die zur Generierung der geschlechtlichen Identität des Subjekts führen, bezeichnet. Grundprinzip dieser auf Wiederholung basierenden Identitätsstiftung ist dabei das Fehlen eines Originals oder Urzustandes einer Geschlechterposition. Vielmehr produziert die Wiederholung einer sog. Identitätsnorm diese Norm erst selbst und in der ständigen Wiederholung auch immer wieder neu.<sup>14</sup> Diese Negation eines Originals, das der Darbietung geschlechtlicher Formulierungen zugrunde liegt, formuliert auf theoretischer Ebene die in *Self Performance* mittels Fotosequenz formulierte Generierbarkeit des Körpers ohne feste, am Beginn der Transformation stehende Ausgangsform.

---

<sup>13</sup> Dreher, Performance Art, S. 317.

<sup>14</sup> Butler, Unbehagen der Geschlechter, S. 75ff., S. 206.

## Literatur

Bronfen, Elisabeth: Das schöne Scheitern der Sterblichkeit. Zur hysterischen Bildsprache Jürgen Klaukes. In: Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk. Ausst.-Kat. Bonn, St. Petersburg, Hamburg 2001/02. Ostfildern 2001, S. 177-189.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 2003.

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München 2001.

Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1987.

Honnef, Klaus: Jürgen Klauke. Selbstbildnis als Porträt der Gesellschaft. In: Romain, Lothar/ Bluemler, Detlef (Hg.): Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 1. München 1988, S. 2-15.

Köhler, Michael: Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilder-Finden zum Bild-Erfinden. In: ders. (Hg.): Das konstruierte Bild. Fotografie – arrangiert und inszeniert. Ausst.-Kat. München, Nürnberg, Bremen, Karlsruhe 1989/90. Schaffhausen 1989.

Krauss, Rolf H./Schmalriede, Manfred/Schwarz, Michael: Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss. Ausst.-Kat. Berlin, Köln, München 1983/84. Berlin 1983.

Lange, Barbara: Der Künstler und sein Körper. Oder neue Bilder braucht der Mann. Transvestismus in den Fotografien von Jürgen Klauke. In: Fend, Mechthild/Koos, Marianne (Hg.): Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit. Köln u.a. 2004, S. 233-246.

Lischka, Gerhard Johann: Du bist Dein Ebenbild. Klauke ist sein Ebenbild. In: Kunstforum International 88 (1987), S. 204-240.

Schneede, Uwe M. (Hg.): Sequenzen. Fotofolgen zeitgenössischer Künstler. Ausst.-Kat. Hamburg 1977. Hamburg 1977.

Sykora, Katharina. Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt. In: Nixdorff, Heide (Hg.): Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung. Berlin 1999, 123-151.

Weibel, Peter: Eine postmoderne Bedingung der Fotografie: Variable Zonen der Visibilität. Zu Jürgen Klaukes „Prosecuritas“-Zyklus (Phantom-Fotografie). In: Herzog, Hans-Michael (Hg.): Jürgen Klauke. Prosecuritas. Ausst.-Kat. Bielefeld 1994. Ostfildern 1994, S. 101-107.

Ders., Selbstsein und Anderssein. Interview mit Jürgen Klauke. In: Goetz, Ingvild (Hg.): Jürgen Klauke – Cindy Sherman. Ausst.-Kat. München 1994/95. Ostfildern 1994, S. 29-34.

Winzen, Matthias: Jürgen Klauke. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. München, Innsbruck, Baden-Baden 2000. Köln 2000, S. 246f.

**Sabrina Kühn** ist Doktorandin am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum und Assoziierte Kollegiatin am Graduiertenkolleg „Geschlecht als Wissenskategorie“ der Humboldt-Universität zu Berlin.

Der Artikel steht in engem Zusammenhang mit ihrem Dissertationsprojekt „Transformationsstrategien in der Fotografie der siebziger Jahre“, in dem sie Geschlechterinszenierungen im fotografischen Selbstporträt untersucht.

Kontakt: [sabrina.kuehn@arcor.de](mailto:sabrina.kuehn@arcor.de)