

## **Andreas Vowinckel »Illusionen keinen Raum lassen«**

Zu den neuen Fotoobjekten von Sinje Dillenkofer

Katalog Sinje Dillenkofer Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1992, Städtische Galerie Böblingen, 1993, Seite 1-4

Fotografie ist nach ihrer historischen Entwicklung und in ihrer materiellen Beschaffenheit ein Medium, das Lichtspuren als Resultat chemischer Prozesse sichtbar macht. Es zeichnet diese auf lichtempfindlichem Filmmaterial, auf ebensolchen Papieren und/oder Emulsionen auf, die heute auf jeden Grund aufgetragen werden können.

Fotografie gibt im allgemeinen Verständnis ein BILD von einem Umstand und Sachverhalt, den sie als Ausschnitt von Realität ablichtet oder abbildet. Insofern ist Fotografie ein Medium, dessen sichtbaren Ergebnisse im Kontext von klassischen Bildtraditionen stehen, die sich nicht nur einem statischen Bildträger verdanken, sondern durch diesen erst ihre manifeste Präsenz gewinnen und ihre Legitimation beziehen.

Bildträger – Flächen und Körper aus Stein oder Holz, als Wände, Papiere, Leinwände – sind die Grundlage und der Ausgangspunkt für das Bedürfnis des Menschen, seiner Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle, Ängste und Hoffnungen, seine Sicht und Deutung der Welt um ihn herum und der Wirklichkeit, die er lebt, aufzuzeichnen und festzuhalten. Im BILD manifestiert sich der Versuch das Sein und Bewusstsein als Zeugnis einer gelebten Zeit, einer Epoche menschlicher Existenz für die Nachwelt zu erhalten. Das BILD findet als Projektion einer Idee oder Vorstellung auf einer Ebene = Fläche/Körper ihren Niederschlag. Es stellt Distanz her zwischen dem Verursacher, sich selbst und der Realität seiner Existenz, der Nachwelt gegenüber her. Das BILD verkörpert als Kategorie der Veranschaulichung von Inhalten darum Zeit in einem realen, dinglichen Verständnis durch die materiellen Spuren der Linien, Farben, Flächen und Formen, die ihm seine historische Zuständigkeit geben. Es verkörpert Zeit aber auch in einem abstrakten, inhaltlichen Verständnis auf der Grundlage der Zeichen und Symbole, deren Bedeutungen gleichfalls historisch bedingt sind, aber im Fluß der Zeit stets neu und anders gelesen und interpretiert werden. Das BILD ist als materielles Objekt und als geistiges Zeugnis und Dokument von visuellen Sprachformen des Denkens und Handelns in seiner Ambivalenz historisch an die Bedingungen von Raum und Zeit gebunden. Von ihnen losgelöst ist es zugleich doch jenes Moment, aus dem Menschen ihr Wissen und Bewusstsein, die wichtigsten Anregungen für die Orientierung auf eine unbekannte Gegenwart und Zukunft beziehen. Dies gilt von den frühesten Zeugnissen menschlicher Selbstvergewisserung am Beispiel der Höhlenmalereien, der Steinzeichnungen bis zu den Decken-, Wand- und Bodenmalereien, - Mosaiken und Inkrustationen mit Bildprogrammen von der Antike bis in die Gegenwart. Dies gilt ebenso für die sozial und ökonomisch begründete Entgrenzung von zusammenhängenden Bilderzyklus seit der Renaissance, die auf einen transportierbaren Gegenstand als autonomes Bildobjekt reduziert, im Holz- oder Leinwandbedingten »Tafelbild« Gestalt angenommen hat. Das wichtigste Kriterium eines solchen Bildverständnis ist seine konstitutive Bindung an eine vorgegebene und zugleich begrenzte Fläche. Auf Wände bezogen, stellen sie Raumbezüge her, um doch an eine Ebene und ihre Grenzen im Raum gebunden zu bleiben.

Als objektbezogenes »Tafelbild« verdichtet und verdinglicht die begrenzte Fläche eine Idee als Abstraktion von realen Sachverhalten, auch wenn sie nur, wie etwa häufig in der konzeptuellen Kunst das repräsentiert, was sie zuständig ist und keine Spur eines Eingriffs oder einer Bearbeitung aufweist, die sie in einem bestimmten Sinn prägt, der ihr Inhalt und Aussagekraft gibt.

Schon auf Grund der historischen Entwicklung ist das fotografisch hergestellte, gestaltete und formulierte Bild ein BILD, das nur eine technisch bedingte Erweiterung des traditionellen Tafelbildes darstellt, ja parallel zu diesem zu sehen ist. Es gibt, wie jede malerisch gestaltete

Landschaft, jedes Genremotiv oder Stilleben nur einen Ausschnitt dessen wieder, was der Mensch auch nur als Teil einer vor ihm ausgebreiteten ganzheitlichen Wirklichkeit sieht. Jedes Bild, das als Gattung oder Genre unabhängig von seiner materiellen Beschaffenheit an eine vorgegebene Fläche gebunden ist, für die der Ausschnitt als Kriterium und Rahmenbedingung eines Themas oder Inhalt der Darstellung verbindlich bleibt, reproduziert lediglich den traditionellen Bildbegriff. Dieser hat zum Inhalt, dass er dem Betrachter den Blick in ein Raumkontinuum eröffnet, das sich ihm wie in der Realität der Natur ausbreitet, die er nach perspektivischen Gesetzen tieferäumlich sieht. Die Geschichte der mitteleuropäischen Kunst thematisiert das »Sehen« analytisch, methodisch und philosophisch als den Versuch, Raum zu erschließen, zu begreifen, zu durchdringen und als Akt der Erkenntnis zu instrumentalisieren.

Die Erfindung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts regt die bildenden Künstler an, eindringlich über das Wesen, die Funktion und Bedeutung der inhaltlichen Absichten sowie die bildnerischen Argumente und Gestaltungsmittel nachzudenken, mit denen sie umgehen. Schon Gustave Courbet erschüttert mit seinem neuen Realismusverständnis in den 1860er Jahren ihre Glaubwürdigkeit und leitet einen Umdenkprozeß ein, der schließlich zur absoluten Autonomie des Dinglichen – Farbe, Form und Stofflichkeit – führt. Sie bilden die Voraussetzungen für einen Paradigmenwechsel, der ihre Instrumentalisierung im Dienst der Untersuchung von Fakten des Wirklichen, wie Raum, Licht, Zeit, Bewegung u.a. herbeiführt. Auf den Künstler bezogen haben sie als grundlegendes Thema in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Frage nach der Identität des Selbst zum Gegenstand.

Im Unterschied zu den traditionellen Künsten fanden erst in jüngsten Entwicklungen einer experimentellen Fotografie, zumeist auf Initiative von Malern, wie etwa in den Arbeiten von Sigmar Polke zu Wegen der Instrumentalisierung ihrer Mittel. Sie stellen jenseits des traditionellen Bildverständnis die autonomen Qualitäten des Mediums, wie dies besonders Arbeiten von Astrid Klein, Rudolf Bonvie oder Katharina Siverding zeigen, in den Mittelpunkt ihrer inhaltlichen, d.h. analytischen, diskursiven Argumente.

Auch Sinje Dillenkofer geht mit ihren Fotoobjekten, die sie seit 1991, besonders aber in den neuen Arbeiten 1992 geschaffen hat, erstmals und entschieden über das traditionelle BILD-Verständnis hinaus. Sie arbeitet hauptsächlich mit Schwarz/Weiß Fotografie und starken Hell-/Dunkel-Kontrasten. Die Kameraoptik ist mit äußerster Genauigkeit auf die Körper gerichtet, die sie ablichtet. Im Vordergrund steht die Plastizität des Körperlichen von einem diffusen, im Dunkel eliminierten Raum.

Der Verzicht auf jede Räumlichkeit im Bildkontext eröffnet ihr die Möglichkeit den aufgegebenen Bildraum in ein »Raumbild« umzukehren. Darunter ist nicht ein Bild zu verstehen, das Räume definiert oder konstituiert, sondern ein BILD, dessen Darstellung und inhaltliche Absicht zum Objekt verdinglicht dem Betrachter real räumlich entgegentritt.

Sinje Dillenkofer löst das Bild aus einer apparativ geprägten und davon abhängigen rechteckigen Flächenabhängigkeit. Sie gibt ihm eine andere, zumeist konzentrische Kreisform. Das kreisrunde, quadratische oder extrem rechteckige fotografische Papierbild wird auf einen ebensolchen dreidimensional aufgebauten plastischen Bildträger aufgezogen.

Sie wählt für ihre neuen Fotoarbeiten den nackten menschlichen Körper und einzelne Gliedmaße, wie Hände, ausgestreckt oder zur Faust geballt und Beine, die sie in mehrteiligen Bildelementen mit dem Corpus u. a. als Torso in Beziehung setzt. In den ganzfigurigen Arbeiten, ob in gebückter oder aufrechter Haltung, stehendem oder schreitendem Gestus, in den Arbeiten, die Gliedmaßen zeigen, bilden das fotografische Abbild und das dreidimensionale Trägerobjekt eine Formeinheit, die wechselseitig aufeinander einwirkt und dadurch die inhaltliche Absicht verstärkt. Der Verzicht auf den fotografischen Bildraum steigert die von Licht und Schatten geprägte, modellierte Plastizität des Körperlichen zur Verdinglichung des Inhaltlichen, die darin eine autonome Qualität gewinnt. Hiermit vollzieht Sinje Dillenkofer einen Schritt von großer Bedeutung für die Geschichte und Entwicklung der Fotografie. Sie verlässt den Rahmen der Abbildfunktion des fotografischen Bildes und setzt an seine Stelle ein dinglich definiertes Bild als autonomes Objekt. Der abgebildete Körper/Gegenstand wird verfügbar im Dienst einer Aussageabsicht, die jenseits des Abgebildeten sich dem Betrachter assoziativ erschließt. Dieser Schritt zur Verdinglichung und Instrumentalisierung von Inhalten entspricht Zäsuren in der Kunstgeschichte, wie der Erfindung der Collage als Mittel der bildnerischen Veranschaulichung von Aussagen, die jenseits des Bildes vom Betrachter in einer eigenständigen, unabhängigen Leistung des Sehens inhaltlich interpretiert Bedeutung gewinnen.

Im Mittelpunkt steht für Sinje Dillenkofer in den jüngsten Arbeiten der Mensch: Mann und Frau. von ihnen gehen Energien aus, die unsere Lebenswelt und Wirklichkeit gestalten und prägen. Sie bedient sich ihrer Körper, weil nur in und mit den Körpern das Typische ihrer Wirkungsweisen und der geistigen Handlungen des Menschen anschauliche Prägnanz gewinnen. Im menschlichen Körper begegnen wir uns selbst. Er bedeutet uns alles, aus ihm beziehen wir die Kraft und Identität zu leben. Gleichzeitig gewinnt LEBEN jenen Sinn, den wir als die Gegenwärtigkeit des Existentiellen begreifen. In und mit dem Körper erfahren wir das Wirkliche des eigenen Selbst im Spannungsfeld einer vom Menschen gestalteten Welt als Teil der Natur, in die wir hineingeboren sind: die Realität der Konflikte, den Kampf ums Überleben.

Sinje Dillenkofer zeigt in ihren neuen Arbeiten aber keine Körper von Individuen, von Menschen und ihren Schicksalen. Vielmehr reduziert sich diese im Einzel- oder im Gruppenbild auf das Typische. Sie »zitiert« den menschlichen Körper als Metapher und Symbol für Aussageabsichten, die sich auf den Menschen schlechthin beziehen, auf Erscheinungsformen einer existenziellen, gesellschaftlichen Realität, die vom Menschen

hervorgerufen wird, die von ihm ausgeht und auf ihn zurückwirkt. Im Menschen verkörpert sich das Sein und Bewusstsein dessen, was wir sind, machen, wollen, tun....

In der Arbeit »KRAFTFELD« wird die Verschiedenheit der Geschlechter betont, aber ihre Identität und Individualität in Haltung und Gestus aufgehoben. Ohne spezifische »persönlichen« Merkmale formuliert Sinje Dillenkofer ihre scheinbare Gleichheit als Utopie und Kritik an den überlieferten Rollenverständnis von Mann und Frau in einer männergeprägten Gesellschaft.

In »BRACKETS 1-5« zeigt sie die austauschbare Vielfalt und darum Anonymität der Beziehungen zwischen Mann und Frau, ihre zwanghaft/erzwungene Bezogenheit aufeinander, in Verbindung mit der Unverwechselbarkeit ihrer Persönlichkeiten, die sich in der individuellen Prägung ihrer Hände, den Lebens-, Körper- und Schicksalslinien spiegeln. In einer Gesellschaft, die den Menschen in seiner Individualität denunziert, um ihn im Kollektiv zu normieren und verfügbar zu machen, gewinnt der Hinweis auf das, was er ist, seine unverwechselbare Identität die Dimension einer ebenso kritischen, wie provozierenden Herausforderung: Widerstand zu leisten.

In den Arbeiten »RASTER I« und »RASTER II« steht die Aggressivität und Gewalt, die vom Menschen ausgeht und sich gegen ihn selbst richtet, im Mittelpunkt. Das Aggressionspotential und die Neigung zu Gewalt gegen den Menschen und die Natur, deren Teil er ist, wird zu einer übermächtigen Bedrohung. Wir sind täglich selbst Zeugen dieser Haltung, sind Täter und Opfer zugleich. Wir weigern uns die Schizophrenie der fortschreitenden Selbstzerstörung zur Kenntnis zu nehmen, dulden die »EINGRIFFE 1-3«, auch wenn sie an die Substanz unserer Existenz gehen. Im Betgestus der großformatigen, mehrteiligen Fotoarbeit »EINVERLEIBUNG« wird der Selbstbetrug manifestiert, mit dem wir uns in eine Illusion der Geborgenheit flüchten, die uns verzehrt, anstatt sich ihr zu widersetzen. Sinje Dillenkofer formuliert Einsichten und Erkenntnisse in Verhaltensweisen, das Denken und Handeln von Menschen, die sich ihrer selbst nicht bewusst sind und darum Opfer sind, einzeln und im Kollektiv. Was ist der Mensch, was können oder haben wir von ihm zu erwarten? In »BEWEIS 1-4« gibt sie Antworten, die uns zu denken geben sollten.

Sinje Dillenkofer verfolgt mit ihren fotografischen Projektionen, die aus einer Vielzahl von Einzelteilen ein Werksganzes bilden, pointiert ausgearbeitete Ansichten. Ihre kritische Aufmerksamkeit ist auf gesellschaftliche Gegebenheiten und Erscheinungsformen gerichtet, in denen sich der Mensch mit seinem Selbstverständnis spiegelt. Im Stakkato der Bildobjekte gewinnt die fotografisch verwirklichte Idee in der Metapher des nackten menschlichen Körpers, und in Einzelteilen seiner Glieder körperlich verdinglichte Kraft und Dynamik. Die Klarheit und Genauigkeit, mit der BILD und Fotoobjekt ineinander greifen, sich formal und inhaltlich ergänzen, ja eine Einheit bilden, steigert die Absicht und Aussagen, die Sinje Dillenkofer mit ihrer Werkgruppe verfolgt: den Blick und das Bewusstsein auf das Wesentliche zu lenken, auf die Kräfte und Energien, die wir hervorrufen, denen wir zugleich hilflos ausgeliefert sind. Es geht ihr darum, für Illusionen keinen Raum mehr zu lassen.