

René Hirner »Sinje Dillenkofers serielle Wandinstallationen«

Katalog Sinje Dillenkofer Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1992,
Städtische Galerie Böblingen, 1993, Seite 5-7.

Schon kurz nach der Erfindung der Fotografie vor über 150 Jahren erkannten die Fotografen und Künstler, welche das neue, damals technisch noch sehr aufwendige Medium anwendeten, dass Fotografie als Bildmedium weit mehr umfasst als die bloße optische Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt: Fotografie bedeutet immer auch subjektive Auswahl, Deutung und Gestaltung der sichtbaren Welt. Dementsprechend etablierte sich schon im 19. Jahrhundert neben der vorwiegend auf die Produktion von Abbildern fixierten »Gebrauchsfotografie« die künstlerische Fotografie, welche – vermittelt komplizierter Kopierverfahren – Malerei zu imitieren suchte. Mit dem Beginn der Moderne und der massenhaften Verbreitung der Fotografie in den 20er Jahren entdeckten die Künstler und Fotografen schließlich die spezifischen Qualitäten der Fotografie, die sich von den Gestaltungsmöglichkeiten der Malerei prinzipiell unterscheiden und völlig neue, bisher unbekannte bildnerische Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. Nun löste sich die künstlerische Fotografie von der Malerei und erkundete eigenständige fotografische Ausdrucksweisen. Neben den reinen Kameraaufnahmen der »Neuen Sachlichkeit«, welche die Unbestechlichkeit der Abbildfunktion der Fotografie betonte und Bilder von einer zuvor vollkommen unbekannten Präzision schuf, entstand in der Pionierzeit der modernen künstlerischen Fotografie zugleich das Fotoexperiment, das vor allem die gestalterischen Möglichkeiten des Mediums durch ungewöhnliche Perspektiven, Verzerrungen, Fotogramme u. v. m. erkundete, und die Fotomontage, welche durch die ungewöhnliche Kombination verschiedener Fotografien neue Bildwirklichkeiten hervorbrachte.

Seit dieser Zeit haben sich die Ausdrucksmöglichkeiten der künstlerischen Fotografie – auf Basis der Kenntnis der eigentümlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums – kontinuierlich weiterentwickelt und ausdifferenziert, wobei sich im letzten Jahrzehnt viele Fotokünstler vor allem mit der Inszenierung künstlicher Bildwirklichkeiten beschäftigt haben.

Dies gilt auch für Sinje Dillenkofers bisherige fotografische Arbeit, die mehrere Fotoserien inszenierte Räume, Gegenstände, Tiere und Menschen umfasst. Hierbei geht es der Fotokünstlerin, die selbst Begriffe wie »Authentizität« und »Künstlichkeit« gebraucht, hauptsächlich um das Verhältnis von Realität und Imagination, von Abbildlichkeit und Künstlichkeit der Fotografie. Am deutlichsten zeigt sich diese Intention, von Abbildlichkeit und Künstlichkeit der Fotografie. Am deutlichsten zeigt sich diese Intention in der Serie »RESERVATE« (1992), welche 21 lebensgroße, schwarz/weiße Porträtaufnahmen von Chefsekretärinnen in ihrer alltäglichen Arbeitskleidung jeweils mit der farbigen Inszenierung einer wahren und oder imaginierten »privaten« Identität dieser Frauen konfrontiert. Die Reihe »LIVING IN A BOX« (1988) stellt dagegen eine ausschließlich künstliche Welt vor, indem Sinje Dillenkofer bunte, mit Objekten und Menschen vollgestopfte Innenräume als »farbiges Schattenreich« (Heinrich Dilly) inszeniert. Und die Serie »INNOCENTIA I-XXV« (1990)

umfasst 25 Porträts von Kindern, die in phantasievoll arrangierten Bilderrahmen und dementsprechenden Verkleidungen als quasi »gemalte« Modelle posieren.

Im Gegensatz zu diesen bunten, reichhaltigen und scheinhaften Inszenierungen einer künstlichen Bildwelt, welche die äußere Realität und die Unbestechlichkeit des fotografischen Abbildmediums ironisierend in Frage stellt, sind Sinje Dillenkofers jüngste Arbeiten in schwarz/weiß geradezu strenge, reduzierte Bildreihen mit scheinbar eindeutigen Abbildcharakter. Auffälligstes Merkmal der neuen Bildserien ist ihr Arrangement als streng geometrische Wandinstallationen, die entweder Reihen oder Raster bilden. Der Objektcharakter dieser Installationen wird wirkungsvoll von eigens angefertigten, z. T. weit aus der Wand ragenden Bildträgern unterstrichen, deren Grundform dem jeweiligen Arrangement in Reihen (Rechteckform) oder Rastern (Kreisform) angepasst ist. Dadurch entsteht eine gleichermaßen objekthafte wie geometrisch abstrakte Struktur, eine Art abstrakt-geometrisches Relief, das Sinje Dillenkofers Wandinstallationen als serielle Kunst – etwa in der Nachfolge der Minimal Art – ausweist. Zugleich stellt das objekthafte Arrangement von Fotoreihen ein gebräuchliches Gestaltungsmittel der zeitgenössischen Fotokunst dar, das im allgemeinen die Funktion hat, den Abbildcharakter der einzelnen Fotografie abzuschwächen und sie als Teil der übergreifenden künstlerischen Konzeption unterzuordnen. Im Gegensatz zu den großformatigen Salon- oder Historienbildern des letzten Jahrhunderts konstituieren die modernen Wandinstallationen also kein illusionistisches, d. h. ein Abbild vorspiegelndes Gesamtbild, sondern eine ästhetische und motivisch-inhaltliche Struktur, ein sinnlich-geistiges Konzept, das sich der Betrachter im dialektischen Wechselspiel von Wahrnehmung und Reflexion aktiv aneignen muß.

Betrachtet man Sinje Dillenkofers Wandinstallationen unter diesem Aspekt, so fällt zunächst auf, dass alle neuen Arbeiten Körper und Hand des Menschen in dialektischer Gegenüberstellung zeigen: in den Rasterinstallationen werden die Aufnahmen von Körpern mit Aufnahmen von Fäusten konfrontiert, in den Reihungen wechseln Bilder von Armen und Beinen mit Aufnahmen von Händen und Fäusten ab. Obwohl dabei alle Aufnahmen individuelle Körper und Körperteile zeigen, evoziert die serielle Anlage der Installationen durch die Wiederholung gleichartiger Aufnahmen die Vorstellung des Allgemeinenmenschlichen durch den Verzicht auf die Wiedergabe des Gesichts, das bekanntlich höchster Ausdruck menschlicher Individualität und Persönlichkeit ist.

Am deutlichsten wird dieser Anspruch in den flächigen Rasterinstallationen, wo Sinje Dillenkofer Aggressivität und Macht, Selbstschutz und Rückzug als existenzielle Faktoren des Menschseins sichtbar macht. Überlebensgroße Aufnahmen von Fäusten, die auf weit aus der Wand herausragenden Bildträgern montiert sind, werden mit kleinen Fotografien fragil wirkender Körper kombiniert. So zeigt »RASTER I« 9 aus der Tiefe der Wand schnellende Fäuste, zwischen die 16 kleine, sitzende und fast wie Röntgenbilder wirkende Rückenakte montiert sind. Während hier die Fäuste direkt auf den Betrachter zielen, richten sich die geballten Hände in »RASTER II« gegen die zusammengekauerten Körper, welche ihnen gegenübergestellt sind. Frappierend ist bei dieser Installation die Formanalogie von Körpern und Fäusten, wobei letztere zugleich an die Köpfe von Raubkatzen erinnern.

Ein anderes Thema klingt in den Reihungen an, welche menschliche Gliedmaßen zeigen. Wohl schwingt auch in diesen Installationen, in denen das Bild eines Armes oder eines Beines von Fäusten oder Handkanten zergliedert wird, Aggressivität mit, doch liegt hier der Schwerpunkt eher auf der Darstellung von körperlicher Bewegung. So zeigt beispielsweise die Installation »EINGRIFFE I« das Foto eines rechten Armes, der in mehrere Teile gegliedert und von Fotografien ausgestreckter Hände rhythmisch unterbrochen wird. Durch diese Rhythmisierung der vertikal verlaufenden Installation entsteht ein dynamischer Eindruck, der durch die horizontal angebrachten Handkanten ebenso verstärkt wird wie durch deren kontinuierlich aus der Wand herauswachsenden Bildträger. Das an sich unbewegliche fotografische Abbild eines Armes, der »eingefrorene Augenblick«, den jedes Foto darstellt, gewinnt auf der Ebene des seriellen Systems Dynamik, ohne diese – wie etwa beim Sportfoto – direkt abzubilden. Die natürliche Bewegung wird in die Bewegung des ästhetischen Arrangements »übersetzt«.

Ein weiteres Thema der Reihungen ist das Verhältnis der Geschlechter. der Wandinstallation »EINVERLEIBUNG« zeigt ins riesenhafte vergrößerte Bilder von Männerhänden, denen vergleichsweise kleine Fotografien von weiblichen Bäuchen gegenübergestellt sind. Als weibliche Modelle wählte Sinje Dillenkofer bewusst Frauen, die bereits ein Kind geboren haben. Die Größen- und Formverhältnisse machen hier gesellschaftliche Machtverhältnisse deutlich: Die nahezu auf zwei Meter vergrößerten, steil aufragenden Hände, die sich markant vom dunklen Hintergrund abheben, drücken Dominanz, Entschiedenheit und Dynamik aus, während die frontal aufgenommenen, konturlos im Bildausschnitt erscheinenden Bäuche Passivität und Verletzlichkeit, aber auch Ruhe ausstrahlen. Mit den betenden Händen, die unwillkürlich an Dürers berühmte, später popularisierte Studienzeichnung erinnern, spielt Sinje Dillenkofer auf die von patriarchalischem Denken geprägten christlichen Religionen an.

Das Verhältnis von Mann und Frau ist unter anderem auch das Thema der »BRACKETS 1-5«. Zwischen fast lebensgroßen Bildern von gespreizten Männerhänden erscheinen kleine Fotografien von Körperpaaren. Diese entpuppen sich bei näherer Betrachtung als Männer und Frauen, die, in einem engen Raum zusammengedrängt, dicht aufeinander gepresst stehen. Durch die schmalen, aus der Wand herausragenden Bildkästen, in welchen die Paare eingeschlossen scheinen, wird deren klaustrophobische Situation unterstrichen. Damit verweist Sinje Dillenkofer auf die geradezu zwanghaft enge Paarbeziehung von Mann und Frau, die ihrer Meinung nach auch heute noch durch die Dominanz des Mannes geprägt ist. Darüber hinaus thematisiert Sinje Dillenkofer in den »BRACKETS 1-5« jedoch hauptsächlich unterschiedliche »Existenz-« oder »Seinsweisen« des Menschen, indem sie mit den Mitteln der Fotoinszenierung konträr konzipierte Körperbilder schafft: so reckt sich dem Betrachter einerseits lebensgroß eine offene Hand entgegen, während andererseits eine kleine Fotografie zwei Menschen mit abgewandten Gesichtern zeigt. Deutlich signalisiert die gespreizte Hand Offenheit und Aktivität, zugleich aber auch die Abspaltung vom Körper. Die in einem schmalen Raum aufeinandergepreßten stehenden Menschen drücken dementsprechend Ausgeliefertsein und Passivität, aber auch eine gewisse Ganzheitlichkeit aus. Dieser gegensätzlichen und komplexen Darstellung des Menschen entspricht auch die Aufnahmetechnik: Die offene, dem Betrachter frontal zugewandte Handfläche, die eigentlich flach wirken müsste, gewinnt aufgrund der Beleuchtung eine unerwartete plastische Präsenz und

Räumlichkeit, während der schmale Raum mit dem Körperpaar durch die frontale Beleuchtung merkwürdig flach wirkt.

In den Installationen »BEWEIS 1-4« kombiniert die Fotografin schließlich das Motiv der »BRACKETS 1-5« mit dem Thema der Reihung und gestaltet beide in einer neuen Art und Weise: An die Stelle der seriellen Reihung gleichartiger Bilder verschiedener Körper tritt die einzelne Fotografie einer Körperreihe, die wiederum in ihre »Einzelteile« - in Fingerabdrücke, Köpfe, Leiber und Beine – zerlegt ist. Dabei korrespondiert die Tiefe der einzelnen Bildträger mit dem jeweiligen Motiv, so dass etwa die dem Betrachter zugewandten Hände der Installation »BEWEIS 3« weit aus der Wand hervorragen, während die angewandten Köpfe der Installation »BEWEIS 4« auf eine flachen Bildträger montiert sind. Durch diese Korrespondenz überträgt Sinje Dillenkofer den raumgreifenden Charakter der fotografierten Körperreihe in die reale Räumlichkeit der Installation, d. h. sie »übersetzt« erneut die fotografierte Realität in die Objektivität des ästhetischen Arrangements. Zugleich thematisiert sie in der Gegenüberstellung der seriell platzierten Menschen und der ihnen zugeordneten authentischen Fingerabdrücke erneut das Verhältnis von Gattung und Individuum, von (biologischer) Anonymität und Individualität.

Wie souverän Sinje Dillenkofer die bereits beschriebenen formalen Gestaltungsmittel der seriellen Reihung, der Zergliederung eines Bildganzen in einzelne Teile und der Übertragung fotografisch abgebildeten Realität in die Objektivität des ästhetischen Arrangements einsetzt und zu ihrer persönlichen Weltdeutung nutzt, zeigt vielleicht am deutlichsten das ironische Element der Installation »BEWEIS 2« und »BEWEIS 4«: Hier sind an die Stelle der »fälschungssicheren« Fingerabdrücke von »BEWEIS 1« und »BEWEIS 3« die formverwandten Erdbeeren als Identitätsnachweis getreten.

www.kunstmuseum.heidenheim.de