

## **Stephan Berg, »Die Welt als Schachtel«, 1995**

Katalog Sinje Dillenkofer, Seite 5-8.

Sinje Dillenkofers Bilder arbeiten mit der Ambivalenz von Nähe und Distanz. Zwischen emotionaler Direktheit und kühler Verfremdungsstrategie inszenieren sie ein schillerndes Spiel gleitender Bedeutungen. Die Fiktivität, die grundsätzlich alle Bilder auszeichnet, steigert und verdeutlicht die Künstlerin, indem sie fotografische Situationen schafft, die ihre "Künstlichkeit von vornherin eingestehen, also die Manipulation zum Thema machen" (Klaus Honnef), ohne deswegen den konkreten, scharf akzentuierten Bezug zur Realität aufzugeben.

Bereits in den frühen Fotoserien der in Stuttgart lebenden Künstlerin läßt sich die Gleichzeitigkeit von suggestiver Unmittelbarkeit und distanzschaffender Künstlichwerdung nachzeichnen .

"Living In A Box" (1987) zeigt uns neonbunt ausgeleuchtete Welten, in denen jeder Freiraum verstellt ist. All-Over-strukturierte Räumlichkeiten, die zu einem virtuellen Trip einzuladen scheinen, und andererseits in der Bühnenartigkeit ihres Aufbaus das Kulissenhafte ihrer Fabrikation in einer Weise betonen, die jede unmittelbare Annäherung hintertreibt. Die psychogrammatistische Komponente dieser Arbeit, in der der eigene Kopf und seine phantastischen Imaginationen sich in Gestalt eines fotografisch inszenierten Bühnenraums manifestieren, findet in der Werkgruppe "Reservate" (1992) ihre Fortsetzung. Die Arbeit besteht aus in dokumentarischen schwarz-weiß gehaltenen, nahezu lebensgroßen Porträts von Chefsekretärinnen bedeutender internationaler Unternehmen, denen die Fotografin farbige Inszenierungen möglicher privater Persönlichkeitsbilder dieser Frauen zur Seite stellt.

In einer raffinierten Volte wird hier die Authentizität, die das schwarz-weiß Porträt auszeichnet in der Bild gewordenen Wunschprojektion scheinbar noch gesteigert, da diese nicht nur das Äußere der jeweiligen Person, sondern scheinbar ihre geheimen Vorstellungen zeigt. Auf der anderen Seite steckt in dem Verfügbarmachen dieser Phantasien im restlos artifiziellen Bild, das wesentlich den Blick der Fotografin spiegelt, auch ein deutlicher Akt der Distanzierung und Abstrahierung, der die Echtheitsvermutung negiert und die Bildebene als eine Spiel- und Projektionsobene ausweist.

Wenn diese Bilder als Psychogramme gelesen werden können, dann jedenfalls als solche, die die Schizophrenie eines fotografischen Blicks, in dem sich die Projektion des Fotografen und die des Fotografierten miteinander überlagern und beide, wie durch eine transparente Membran gesehen auf dem Foto sichtbar sind, immer mitbedenken. Die doppelte Sichtbarkeit , die sich dadurch ergibt, korrespondiert mit einer doppelten Unsichtbarkeit auf der thematischen Ebene. Die Sekretärinnen, die Sinje Dillenkofer porträtiert, sind schließlich – ungeachtet ihrer eminenten Wichtigkeit – der Teil eines Unternehmens, der nie, jedenfalls nicht als individuelle Größe in den Blickwinkel rückt. Indem die Künstlerin sie fokussiert, entreißt sie sie nicht nur ihrer sozial- und geschlechtshierarchisch bedingten Unsichtbarkeit, sondern gibt ihnen gleichzeitig die Möglichkeit, einen Teil ihrer real unsichtbaren Persönlichkeitsaspekte zu zeigen und dennoch ihr persönliches Geheimnis zu wahren.

Was enthüllt wird, bleibt gleichzeitig das Verborgene. Die Annäherung wird bis zu einem Punkt geführt, an dem sie als Gegenteil der Ent-Fernung, die Ferne aus sich entläßt. So wie die Fotografie strukturell den – wenn auch gegebenenfalls minimalen – Abstand von den Dingen braucht, um sie ins Bild zu bringen, leben auch Sinje Dillenkofers Fotos von dem Wissen, daß sie erst durch die Distanzierung darstellbar werden. Ihre

Inszenierungen sind Ensoweit nicht als Versuch zu werten, sich vor dem nicht ansprechbaren "Eigentlichen" auf das Stellvertreter-Terrain der Fiktionen zu retten, sondern als hochfragile, und einzig verbleibende Möglichkeit, das Zentrum der Dinge anzusprechen und darstellbar, d.h.verfügbar zu machen.

In ihrer heiß-kalten Mischung aus radikaler Entblößung and artifiziell hermetischer Verkapselung drückt sich dabei eine Analogie zur medialen Grundverfassung der Fotografie aus, die einerseits in ihrer Schein-Kongruenz zur Realität tendenziell mit dieser verschmilzt und andererseits durch ihrer auf strikte Zweidimensionalität pochende Bildhaftigkeit diese Aufhebung von Darstellung und Dargestelltem nachhaltig hintertreibt. Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, daß sich Sinjes Dillenkofers Arbeiten in den letzten Jahren stärker in eine dreidimensionale Richtung entwickelt. Freilich wäre es naivt darin den Versuch zu sehen, die fotografische Dimension formal stärker der NirklichReit anzunähern. Im Gegenteil: Gerade die Wandboxen und Objektkästen, die nun als Träger für die Fotos fungieren, machen die papierdünne Zweidimensionalität der Repräsentation erst recht deutlich. Fast physisch meint man die körperlose Leere dieser Körper zu spüren. Hinter der fotografischen Membran lauert das Nichts.

Zu den thematischen Zentren dieses Werks gehört die Reflexion der Ebenen des Natürlichen und des Künstlichen, im Sinne eines Diskurses über den Zusammenhang von Natur und Kultur. Fernab jeder Entweder-Oder-Mechanik sind Sinje Dillenkofers Entwürfe dabei gesättigt von der Erfahrung einer Welt, der das Konzept der Künstlichkeit zum selbstverständlichen Lebensmodus geworden ist, weil sich die Vorstellung einer ursprünglichen Natürlichkeit allenfalls noch gedanklich anschreiben läßt. Statt um Natur – so stellt sich die Problematik dar – kann es heute allenfalls um die Idee, das Bild von Natur, gehen, wie es sich aus einem kulturierten Blickwinkel darbietet.

In der 1991 entstanden Serie der "Maibäume" konfrontiert Sinje Dillenkofer Aufnahmen von verschiedenen einzelnen Stuhlbeinen mit solchen von unterschiedlichen Käfern, die in Gestalt und Zeichnung eine formale Korrespondenz zu den Stuhlbeinen aufweisen. Als ornamentaler Rhythmus aus 24 Käfer-Stuhlbein-Dyptichen besticht dieses Arrangement durch eine hohe ästhetische Qualität. Darin liegt eine gewollte verführungt hinter der sich ein pessimistischer Kommentar auf die Gewaltenteilung zwischen der Dimension des Naturhaften und des Artifiziiellen entfaltet.

Die auf ihre pyramidal zulaufenden Wandsockel optisch hervorgehobenen Stuhlbeine verkörpern in ihrer antropomorphen Vertikalität Stärke, Entschlossenheit und Aggressivität. Die darunter befindlichen in ihren Holzrahmen nestwarm schlummernden Käfer signalisieren eine Zerbrechlichkeit, die durch die über ihnen ragende phallische Bedrohung noch intensiviert wird. Daß es dabei aber dennoch nicht in erster Linie um die Vernichtung der Natur durch die Kultur geht, zeigt ein Blick auf die Käfer, deren Präsentation dem Muster einer Käfersammlung folgt. Auch hier zeigt sich also nicht das Kreatürliche, sondern seine kulturell kodifizierte Idee.

So wie das Foto oder seine cybertechnische Weiterentwicklung die Realität bestimmen, indem sie an ihre Stelle das Bild setzen, wird auch die Natur nurmehr in ihrer zeichenhaften Darstellung erlebbar.

Auf "5 Wiesen" (1995) sehen wir 5 Lämmer vor einem von Hellgrün ins Dunkelgrüne wechselnden Studiohintergrund stehen. Die Lämmer sind real, könnten aber – ihrer "natürlichen" Umgebung beraubt genausogut lebensecht fotografierte "Steiff"-Tiere sein. Das Reale erscheint als Artefakt, das Künstliche als mögliche Realität. Aber der Künstlerin geht es dabei nicht um den Aufbau einer Illusions- oder Täuschungs-

apparatur. Nicht das fotografisch mögliche Trompe l'oeil interessiert sie, sondern der bildnerische Erweis eines per se künstlichen Naturbegriffs und seiner Ursachen und Auswirkungen.

In "Schichtenwechsel" (1993) fotografiert sie künstliche Blattformen und appliziert diese auf eine würfelförmige Boxt aus der einige dieser Kunstblätter fallen ganz so als sei es Herbst und die Bäume verloren ihr Laub. Sinje Dillenkofer, und darin liegt die zentrale Qualität ihrer Arbeit, nützt das Medium im Sinne einer analytischen Aufklärung unserer Mechanismen der Bildproduktion und -rezeption auf der Basis unser historisch gewachsenen gesellschaftlichen Tdentxtät. Diesen Arbeiten geht es um eine Auseinandersetzung mit der Art und Weise t wie wir unsere sozialen, kulturellen und politischen Verhältnisse bildlogisch kodifizieren und um eine fotografische Umsetzung, die statt mechanistischer Didaktik, ikonsgraphisch offene, stets ambivalente Bildformullerungen anbietet.

Das bildnerische Vorgehen folgt dabei oft einer strukturalen Diktion, ohne freilich deren zielgerichtete Rigidität zu übernehmen. "Substitute I" aus dem Jahr 1990 zeigt in sechs dreiteiligen Tafeln jeweils von oben nach unten zunächst eine Hundeurne, dann einen wettbewerbsfeingemachten Hund und schließlich einen Hundepokal. Die Ähnlichkeit von Urne und Pokal, die zudem beide ein erhabenes Pathos ausstrahlenr das angesichts des Hundes, für den sie bestimmt sind, leicht lächerlich wirkt, werden hier zum Hinweis auf die Verfassung einer Gesellschaft, die buchstablich auf den Hund gekommen ist. Darüber hinaus sind diese Bilder, eingekleidet in eine ironisch-absurde Form, aber durchaus auch eine bittere Parabel auf die menschliche Existenz und ihre Sehnsucht nach Ruhm und Ehre und die banale Endgültigkeit des Todest der sich in dieselbe Form kleidet wie der Triumph.

Der Zusammenhang zwischen Leben und Tod spielt auch in "Leben Essen 3" (1994) eine wichtige Rolle. In kostbar ausgekleideten Besteckkästen konfrontiert Sinje Dillenkofer Messer und Gabel mit kleinen Häufchen von Sand, Steinen oder Erde, wodurch die Besteckkosten wie Särge wirken, in denen das menschliche "Besteck" für die Bestattung aufgebahrt wird.

Einen wesentlichen Schwerpunkt innerhalb der Arbeit der letzten Jahre stellt der explizite Bezug auf den menschlichen Körper dar, der in Dillenkofers Arbeit signifikanterweise fast nur fragmentiert auftaucht. In den Arbeiten "Raster I und II" (1993), die der Katalog zur Ausstellung im Karlsruher Kunstverein ausführlich dokumentiert, liefert das strukturelle Gewalt- und Aggressionspotential unserer Gesellschaft den Ausgangspunkt für eine Visualisierung, die isoliert fotografierte, überdimensionierte Fäuste zusammengekrümmten, fragilen Körperansichten gegenüberstellt. Die "Umkehrung" (1994/95) zeigt Fußsohlen von männlichen und weiblichen Mitarbeitern der DG-Bank auf kastenartigen Wandobjekten, "wobei sich die Objekte in Größe und Tiefe entsprechend der hierachischen Position der jeweiligen Fugsohleninhaber veränderten." (Sinje Dillenkofer)

In "Owning, Using, Takingt" (1995) werden Photos von Vaginen in drei rote Hemden gesteckt, drei rosarote Geschirrhandtücher mit drei rosa ausgeblassten Vaginenphotos parallelisiert und drei Photos von Männerhintern in Hosenbeine implantiert, die vor der Wand auf dem Boden aufgestellt wurden.

Unübersehbar ist der skeptische, ja zivilisationspessimistische Ton der ganzen Arrangements und Installationen. Ausgeliefert an unsere kulturellen Kodifizierungen, unsere Zwänge, Normierungen und Hierachienr scheint es keinen individuellen Ausweg mehr zu geben. Die Natur depraviert zum konstruierten Bild, bietet keine Alternative mehr zum normierend-prägenden Zwang unserer gesellschaftlichen Mechanik (da sie

selbst Teil dieser Apparatur geworden ist). So bleiben wir, wie die Künstlerin in der ebenfalls 1995 entstandenen Arbeit "5 Kontinente" zeigt, sowohl in nackten, quasi vorzivilisatorischen Zustand, wie im bekleideten zivilisatorischen Heute an eine "Kiste" gefesselt, die unsere Möglichkeiten, Regeln, Gebote und Verbote enthält. Gefesselt und an den Füßen aufgehängt stürzen wir hinein in eine Welt, die in den Augen von Sinje Dillenkofer aussieht, wie eine gutgemachte, glatte, transzendenzlose und absolut leere Schachtel.

Freiburg im November 1995