

## **Präsentation und Repräsentation Sinje Dillenkofers `Besteckkästen´**

Katalog Edition Kabinett 3, 2000, Sinje Dillenkofer: Photoobjekte

I. Zu sehen sind: Photos von offenen Besteckkästen (mit dem darin eingeordneten Besteck). Der Ausschnitt der Photos ist so gewählt, dass die Grenzen der randlosen Photos mit den gegenständlichen Kanten der Besteckkästen zusammenfallen, dass also die Fläche der Photos genau die Oberfläche der Besteckkästen wiedergibt. Diese Photos von Kästen sind ihrerseits auf Kästen montiert, die einen deutlichen Abstand von der Wand ergeben, die Schatten werfen und die das Photo mit einem eigenen, rechtwinklig-geometrischen Körper versehen. Der so entstehenden Analogie von Besteckkasten und Photo-Kasten, die besonders deutlich wird im Fall von Leuchtkästen, steht jedoch entgegen, dass einerseits die waagerechten Besteckkästen auf den Photos in die Senkrechte gekippt erscheinen, sich dem waagerechten Blick an der Wand hängend entgegenstellen, und dass andererseits die Photos die unterschiedlichsten Dimensionen aufweisen, von der ungefähren Größe der Besteckkästen bis zu über menschengroßen Vergrößerungen. Diese Verschiebung der Dimensionen verschiebt auch den Typ von ästhetischem Gegenstand, der wahrgenommen wird: vom kleinen, privaten, sentimental besetzten Nippes bis zum quasi öffentlichen, erhabenen oder erschreckenden Monument.

II. Besteckkästen sind bemerkenswerte Sujets, da sie mit vielen verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung spielen: ästhetischen, formalen, historischen, anthropomorphen und assoziativen Ebenen. Auch wenn die unterschiedlichsten Versuche, eine Rhetorik, eine Hermeneutik oder eine Semiologie des Bildes zu erstellen, bisher nur beschränkt fruchtbar gewesen sind, so lässt sich hier doch zeigen, dass die Überkreuzung oder sogar Verschmelzung verschiedener Typen von Sichtbarkeitsweisen, von deutenden Zugängen zum Bild, diese Arbeiten für den Betrachter interessant machen. Formale und kritisch-materielle Betrachtungsweisen des Kunstwerks, analytische und bildkritische Betrachtungsweisen der Photos und historische und anthropomorphe Betrachtungsweisen des Sujets überlagern einander auf eine sehr ungezwungene Weise, die von den Photos nicht didaktisch oder pädagogisch aufgezwungen wird, sondern die sich aus der präzisen Konstellation von Sujet, Photo und Kunstwerk von selbst ergibt. Auf jeder dieser drei Ebenen der Wahrnehmung dieser Arbeiten setzt Sinje Dillenkofer offensichtliche und offensive Gegensätze ein, die durch ihre gegenseitige Überlagerung ein dichtes Feld von Spannungen erzeugen: so der Gegensatz von Ordnung und Chaos, Unterordnung und Identitätsbildung im Sujet, der Gegensatz von Präsentation und Repräsentation, von Ausstellung (oder sogar Projektion) und Abbildung im Photo, und der Gegensatz von Objekt und Bild und von Produktion und Reproduktion im Kunstwerk.

III. Die Repräsentation der Besteckkästen durch Photokästen, deren Oberfläche genau den jeweiligen Besteckkasten zeigt, Kante auf Kante (nur die Größe ist teilweise völlig verschieden), in denen `literal shape´ und `depicted shape´

zusammenfallen, lässt diese doppeldeutigen Photoobjekte zu (um 90 Grad gedrehte) Vitrinen (zu 'Guckkästen' oder 'Bühnenräumen' mit einer Blickseite) werden, zu den grundlegenden Präsentationsmodulen der Kunst. Vitrinen schließen das Kunstwerk durch eine Glasscheibe von seiner Umgebung ab, trennen einen ästhetischen Innenraum von einem zufälligen, materiellen Außenraum, und erzeugen so den Raum der Kunst. Was in der Vitrine ist, ist Kunst, was außerhalb ist, sind nur Gegenstände. Die Vitrine ist so der Ort einer spezifischen, sinnvollen und vor allem sinnhaften Ordnung und Anordnung; in ihr sind die Kunstwerke choreographiert, bzw. sie liefert selbst eine Komposition. In diesem Sinne ist jedes Gemälde nur eine flächige Vitrine, ein ästhetischer Sonderraum (der Bildraum), der durch eine undurchdringliche, durchsichtige Fläche von seiner Umgebung abgetrennt wird. Auf dieser transparenten Scheibe, auf diesem Fenster, zeichnet sich die Projektion des ästhetischen Raumes ab – und selbst diese Bestimmung gilt noch wörtlich für Vitrinen, wenn ein bestimmter, fester Blickpunkt eingenommen wird, auf den hin sie angeordnet sind. Die Photos von Besteckkästen, die diese Kästen repräsentieren, präsentieren zugleich genau so einen Raum: der Innenraum der Besteckkästen wird unberührbar, wird durch eine undurchdringliche Scheibe von der Umgebung getrennt, durch einen Schirm, auf den sich der Innenraum von innen projiziert: der abgebildete, illusionäre Innenraum schlägt quasi von selbst in einen piktoralen Bildraum um.

IV. 'Schirme' zeichnen sich dadurch aus, dass auf ihnen zu sehen gegeben wird, dass sie zeigen; das wahrnehmende Subjekt ist ihnen gegenüber nicht mehr der Herr seines Blickes, nicht mehr aktiver Beherrscher des Sichtbaren, sondern es gerät in die Position dessen, der passiv erwartet, was ihm zu sehen gegeben wird. Die spezifische Faszination aller Medienbilder (natürlich besonders stark der bewegten Medienbilder, grundsätzlich gilt das aber auch für die Photographie) beruht vor allem auf dieser Umkehrung, dieser Revolution des Blicks: das Subjekt sieht sich dem Schirm, auf dem ihm zu sehen gegeben wird, ausgeliefert, koppelt sich affektiv an ihn an. Die Photos der Besteckkästen sind, besonders deutlich wenn sie Leuchtkästen sind oder von hinten geblitzt wurden, offensichtlich Schirme und nicht nur Oberflächen.

V. Es gibt in dem Verfahren von Sinje Dillenkofer ein Wechselspiel von Gegenstand und Bild einerseits, Abbildung und Präsentation andererseits. Der Gegenstand 'Besteckkasten' wird abgebildet, doch das Photo, das ihn abbildet, wird seinerseits zu einem Photoobjekt, einem geometrischen Körper. Der funktionale Körper 'Besteckkasten' wird in seinem Abbild medialisiert, in einem gewissen Sinne immaterialisiert, verkörpert sich aber wieder in einem ästhetischen geometrischen Objekt, einer Art Skulptur.

VI. Die Besteckkästen präsentieren eine sehr spezifische Ordnung, eine Ordnung mit zwei Ebenen, die sowohl naiv funktional als auch historisch als auch formal ästhetisch gelesen werden kann. Auf der unteren Ebene zeigt sich eine serielle Ordnung identischer Elemente oder Teile (die gerade nicht Individuen sind, sondern Ausprägungen derselben Gussform): alle Messer oder Löffel oder Gabeln

derselben `Gattung´ sind gleich, dürfen keinerlei Differenz aufweisen. Auf der höheren Ebene jedoch wird ein rigides Regime unterschiedlicher Gattungen errichtet, die in streng formalen Beziehungen zueinander stehen: jeweils analoge Konstellationen von (meist drei) Besteckteilen für unterschiedliche Gänge oder Teile des Menues. Und ebenso wie auf der unteren Ebene der Elemente ein wesentliches Moment dieser Ordnung die Vollständigkeit oder Lückenlosigkeit ist (ein fehlendes Teil würde die ganze Ordnung zerstören), herrscht auf der höheren Ebene der `Gattungen´ ein qualitativer Vollständigkeitswahn: alle Gattungen müssen vertreten, und alle Gattungen müssen gleichmäßig vertreten sein.

VII. Eine funktionale Lektüre spräche davon, dass unterschiedliche Gänge, von der Vorspeise bis zum Dessert, unterschiedliche Bestecke benötigten. Sie würde zwar einräumen, dass diese Nötigung ein historisches gesellschaftliches Phänomen ist, würde dieses aber nicht selbst interpretieren. Eine formal-ästhetische Lektüre sähe auf ironische Weise wesentliche Prinzipien der modernen und der postmodernen Kunst vorgebildet oder eher auffindbar, Prinzipien, die entwickelt worden sind, um Subjektivität und Intentionalität aus den Kunstwerken auszutreiben: Prinzipien der Serialität, der Kombinatorik und der Iteration. Einer kritisch-historischen Lektüre jedoch würde auffallen, dass diese Besteckkästen in ihrer eigenen Geschichte ebenso wie in ihrem gesellschaftlich determinierten Ausdruck einer absolutistischen Ästhetik angehören: einer Ästhetik der Normierung der Individuen und der Unterwerfung dieser unter eine absolute Verwaltung, ein vorgegebenes staatliches Maßsystem. Erst der barocke Absolutismus hatte die absolute Vereinheitlichung der Individuen als Subjekte hervorgebracht: die Vereinheitlichung und daraus abgeleitet die Gleichberechtigung aller Staatsbürger durch ihre Unterwerfung unter den Staat (und der Staat fällt mit dem einzigen souveränen Subjekt, dem herrschenden Souverän, zusammen: der König, die Sonne des gesellschaftlichen Universums, ist selbst der Staat). Alle Bürger bis auf den Souverän sind gleichermaßen *subiecti*, Unterworfenen, Untertanen. Der Souverän jedoch, das einzige autonome Subjekt, präsentiert sich als Herr, indem er seine Herrschaft repräsentiert. Gleichzeitig mit dieser allgemeinen Unterwerfung der Individuen unter den Staat aber konnte sich nur durch die Zerstörung der feudalen und vorneuzeitlichen Gesellschaften mit ihren auch formal qualitativen Unterscheidungen zwischen Gruppen und Ständen die Idee einer allgemeinen Vernunft, eines *sensus communis*, als wesentliche Ideologie der bürgerlichen Neuzeit durchsetzen: nur wenn alle Subjekte sind, sind sie auch alle gleichermaßen nicht nur dem Souverän, sondern viel mehr noch dem Gesetz der Vernunft unterworfen. Das Subjekt im anspruchvollsten Sinne des Wortes verdankt sich einem Mehrwert der Unterwerfung.

VIII. Diese historische Lektüre wird vor allem dadurch befördert und nahegelegt, dass die serielle, senkrechte und parallele Anordnung identischer Teile in den Besteckkästen, teilweise sogar in Menschengröße, fast unvermeidbarerweise eine Tendenz entfaltet, anthropomorph wahrgenommen zu werden: diese Ordnung demonstriert wörtlich die Uniformierung (sie besitzen alle nur eine Form, dieselbe Form) von Individuen, liefert damit das wörtliche Modell einer Berufsarmee oder

einer livrierten Diener- bzw. Beamtenschaft, also einer gesellschaftlichen Institution, in der die unterworfenen Individuen gleichberechtigt (bzw. gleich rechtlos) und gleichwertig definiert werden und sich nur sekundär, durch ihre Funktionen in der Hierarchie unterscheiden (und diese funktionalen Unterscheidungen ließen sich sehr gut durch die unterschiedlichen Gattungen von Besteckteilen analogisieren). Dass eine solche Ordnung mit ihrem Vollständigkeitswahn und ihrer Unflexibilität ein hartes Zwangssystem ist, eine phantasmatische Weltordnung mit terroristischen Auswirkungen, hat jeder erfahren, der jemals mit der völlig unverhältnismäßigen Gewalt in Berührung gekommen ist, mit der jede Verletzung rigider (gesellschaftlicher oder privater) Zwangssysteme beantwortet wird (oder, mit einem weitverbreiteten japanischen Sprichwort: der Nagel, der den Kopf herausstreckt, muss eingehauen werden).

IX. Schon auf der Ebene des Sujets zeigt sich eine eigentümliche Doppeldeutigkeit des Status der Besteckkästen: die Besteckteile sind selbst keine Originale, sind identische Waren, die mittels Matrizen oder Gussformen seriell hergestellt werden. Ihr `Original` ist die Gussform, durch die sie geprägt wurden. Doch die Besteckkästen, die Hohlformen für das Besteck bereitstellen, sind ihrerseits nach den Formen des Bestecks modelliert, sie bilden also eine Art Gußformen zweiten, abgeleiteten Grades – so wie die Photoobjekte oder Photokästen abgeleitete Objekte zweiten Grades bilden, deren Realität primär ästhetisch definiert ist. Ist aber nicht auch die Realität der Besteckkästen primär nichtfunktional, also symbolisch bzw. ästhetisch in einem sehr weiten Sinne, phantasmatisch, präsentierend und repräsentierend, zwangsneurotisch, weltordnend?

X. Das Thema der rigiden Ordnung und der rigiden Form wird durch einen weiteren Gegensatz in den Besteckkästen ausgeleuchtet: denn der strengen Form der Kästen und der Besteckteile ebenso wie der seriellen Ordnung identischer Elemente stellt sich das regellose Chaos des Stoffes entgegen, mit dem die Besteckkästen ausgeschlagen sind. Dieser Stoff fällt, wenn er den Vertiefungen und Aushöhlungen, den Negativformen des Bestecks angepasst wird, in eine unregelmäßige Vielzahl von Falten; seine Oberfläche wird durch seine Faltung in ein komplexes Relief irregulär, wird im Dreidimensionalen chaotisch. Auf diese Weise beginnt der Stoff eine organische Erscheinungsweise anzunehmen: seine Faltungen und Invaginationen (wörtlich: Einstülpungen) sind mit den Invaginationen und Faltungen organischer Oberflächen verwandt, der Haut und der in sich gefalteten Organe. In diesen Faltungen bilden sich Muster, die weder regelmäßig noch einfach zufällig sind: Muster der Selbstähnlichkeit, organische Muster, wie sie sich etwa auch in der Morphogenese von tierischen und pflanzlichen Organen oder bei komplexen energetischen Fließverhältnissen bilden (Wellen, Wattrippelein, Dünen).

## Haut und Höhlung

Sinje Dillenkofers Photos von Oberflächen, Aushöhlungen und Spalten

Die Photos von Sinje Dillenkofer betonen eine stark polarisierte Mehrdeutigkeit der Lektüren oder Wahrnehmungen, die sie anbieten. Diese Mehrdeutigkeit beruht auf der Grundkonstellation dieser Photographien: sie zeigen nämlich durchwegs 'Objekte', welche sichtbar Abwesendes in der Form eines sichtbaren oder markierten Hohlraum umhüllen oder verhüllen; welche also sich sichtbar in (nicht unbedingt sichtbare) Hohlräume öffnende Einstülpungen oder Risse zeigen, wobei diese Öffnungen und Spalten auf einer zweiten Ebene, einzeln oder in großen Serien immer derselben Ausschnitte, auch ganz formal, unabhängig von Materialien oder Körpern, wahrgenommen werden können; die Spalten oder Körperöffnungen können so zu einer Art von Zeichnung werden, zu einem graphischen Muster.

Die Photos lassen Öffnungen auf Hohlräume sichtbar werden: nämlich Körperöffnungen, die auf organische Hohlräume und Aushöhlungen (Invaginationen) führen – und Körperöffnungen sind die Orte der organischen Flüsse: erstens Orte des materiellen Austausches mit der Umwelt, des Stoffwechsels, der das labile Gleichgewicht des lebendigen Organismus aufrechterhält; zweitens Orte der sensuellen Beziehung zur Umwelt, Sinnesorgane, die das Subjekt und das Bewusstsein an die leibliche Welt und an den Körper binden und aus ihnen speisen; und drittens Orte der libidinösen Aufladung, erogene Zonen, die entlang dieser beiden Typen von Flüssen, entlang der organischen Flüssigkeiten und der sensuellen Ströme der Wahrnehmungen, erotisiert worden sind. Analog – in einer romantischen Analogie, die besonders der Salinenassessor (also Bergbauingenieur) Novalis entwickelt hat – zu diesen inneren Hohlräumen und Organen des Körpers kann auch die Erdoberfläche Öffnungen auf ein lebendiges, verborgenes Innen aufweisen – die sich etwa als Minenöffnungen, Schächte oder Tunnel (oder andere Erdschlünde) zeigen.

Oder diese Photos zeigen Hohlräume, welche Behälter sind, welche zum Schutz und zum Bergen kostbarer und zerbrechlicher Gegenstände dienen, Behältnisse wie Euis oder Kästen, in welche Gegenstände eingepasst wurden und so in der Negativform des ausgepolsterten Hohlraums anwesend bleiben. Die Innenseiten dieser Kästen zeigen – analog zur Haut des Körpers und den Hohlräumen der Organe, zum Außen und Innen des Körpers – die Hohlräume oder Hohlformen der abwesenden, aufbewahrten Gegenstände, während die Außenseiten nur eine homogene, undurchdringliche Oberfläche zu sehen geben.

Diese sichtbaren oder durch Spalten indizierte Hohlräume sind eigentümliche Zeichen; Zeichen in einem starken Sinne, indem sie das bezeichnen und darüber hinaus sogar sichtbar machen, was abwesend oder nicht sichtbar ist: den seinen Schutzraum ausfüllenden Gegenstand oder den organischen Hohlraum. Diese Zeichen bezeichnen eine sichtbare Abwesenheit; und zwar, indem sie auf sie hinweisen (im Sinne allgemeiner Indexe, wie das auch Körperöffnungen sein können) oder indem sie sogar die Form des Abwesenden negativ bewahren, als eine Negativform oder Hohlform. Die Höhlung umschließt das Abwesende so treu und streng, dass sie die Form des Abwesenden (etwa einer Pistole, einer Schale, eines Schmuckstücks) bewahrt und sichtbar macht. Negativformen oder

Gussformen – die Gussform (der Model) geht im Gegensatz zum schützenden Behälter, der für einen existierenden Gegenstand hergestellt wird, dem Gegenstand voraus, der in ihr gegossen wird, doch ist sie meist ihrerseits der räumliche Abdruck eines Prototypen oder Modells – provozieren den Übergang von der materiellen Welt der körperlichen Gegenstände in eine immaterielle, mentale Welt der Bedeutungen und Formen auf eine besonders eindrucksvolle, weil zugleich wörtliche und raffinierte Weise: die Negativform bewahrt die Form, die räumliche Einheit und die Identität der Gestalt eines Gegenstandes, löst ihn selbst zugleich jedoch völlig auf, ersetzt seine Materialität durch Leere (durch leeren Raum, durch Leerraum). Auf diese Weise scheint sich die Form vom materiellen Gegenstand von selbst abzulösen und eine eigene Existenz anzunehmen, eine Existenz durchaus in der Welt, aber nicht mehr selbst materiell. Der Mechanismus der Gegenstandsidentifikation zeigt sich als ein Schematismus, der unabhängig von Materialität funktioniert und der die Gestalt- oder Formwahrnehmung immateriell (oder, in diesem Fall: negativ materiell bestimmt) erzeugt.

Die Negativform ist also eine Spur, ein Index einer vorhergegangenen Ursache, eine Wirkung materieller Ursachen, die auf diese Ursachen hinweist (genauer: zurückweist) und sie so bezeichnet; und sie ist ein Index, der zugleich ein Abbild liefert, da er ein materiell hergestellter Abdruck eines Gegenstandes ist, der dessen Form bewahrt und aufbewahrt. Die Negativform als Spur eines Eindrucks oder einer Einprägung verweist in der Gegenwart auf die Form des Gegenstandes, die sie trotz dessen Abwesenheit, in der Leere, bewahrt, und sie verweist in der Vergangenheit auf die Entstehungsgeschichte des Abdrucks, auf einen materiellen Prozess, der im Index indirekt sichtbar bleibt. Das gilt jedoch ebenso für die Photographie: Photos sind einerseits durch ihren Produktionsprozess indexikalische Zeichen, nämlich chemisch oder elektronisch festgehaltene oder gespeicherte Spuren der Einschreibung des Lichts – also energetische Diagramme, die eine festgelegte kurze Zeit energetischer Einwirkungen aufzeichnen – und zugleich Abbilder, Bewahrungen und Aufbewahrungen der optischen Form der schon nicht mehr anwesenden Gegenstände.

Auch ein Photo ist eine Art von Abdruck, von eingestempelter, eingepprägter Spur oder von Negativform. Es ist eine Art Abdruck oder Abklatsch der sichtbaren Haut der Dinge. Es scheint wie eine Negativform oder eine Gussform sich an die Oberfläche der sichtbaren Welt anzulegen, wie eine dünne Schicht auf den Dingen; nur dass diese dünne (und selbstverständlich materiellose) Schicht sich von den Dingen ablösen und beliebig verkleinern (oder auch vergrößern) lässt, so dass das den Dingen anhaftende 'Häutchen' auf eine zweidimensionale Fläche (etwa aus Photopapier) übertragen werden kann. Wenn Sinje Dillenkofer also Oberflächen und Häute, welche sich auf verborgene Höhlungen oder Organe hin öffnen (oder eher nur die Indexe der Öffnungen zeigen, die geschlossenen Spalten oder Risse) oder welche Negativformen abwesender Gegenstände sind, zum Thema ihrer Photos macht, dann formuliert sie damit auch, in einer nicht sofort offensichtlichen Verdoppelung, die Verfassung der Photographie selbst als eines von den Dingen abgehobenen, oberflächlichen Häutchens, das hinter oder unter sich die gesamte Materialität der Welt verschließt und verbirgt.

Die Serie der 'Kaninchenschnauzen' (alle Photos sind ohne Titel, Namen dienen nur der Verständigung) zeigt eine endlose Reihung kleiner Quadrate, die immer dasselbe Sujet zeigen: Kaninchenschnauzen. Kommentarlos, provokativ lakonisch und trocken wird immer derselbe Ausschnitt präsentiert: streng zentral gestellt die Nasenlöcher, das Maul und die Hasenscharte eines Kaninchens (wobei die Rassen und Fellfarben alle nur erdenklichen Variationen ins Spiel bringen), die als Öffnungen oder Spalten, da sie (im Gegensatz zu einem menschlichen Gesicht) aneinander anschließen, eine Art von streng symmetrischem, in die Fläche des Fells eingeschnittenem Zeichen ergeben. Da der Ausschnitt der Photos nicht den ganzen Gesichtsschädel zeigt, sondern alle Außenkanten des Kopfes bis an die Ränder der eingeschnittenen Spalten von Maul, Nase und Hasenscharte weglässt, wird die Schnauze nicht so sehr als Kopfform wahrgenommen, sondern als eine irritierende, formal geregelte Fläche: in der Mittelsenkrechten die Hasenscharte, darüber schräg nach oben stehend die ovalen und nackten Nasenlöcher, darunter das halbkreisförmig stark nach unten gezogene Maul.

Diese Linien sind offensichtlich Vertiefungen, Spalten, die in einer nichtformalen, körperlichen und affektiv-semantischen Lektüre als Körperöffnungen gesehen werden – in einer semantischen Lektüre, die in einer kaum zu versöhnenden starken Spannung mit der formalen Lektüre steht: sie sind Öffnungen der Haut, die mit den Strömen der Nahrung, der Sensualität und der Libido verknüpft sind, die als Spalten in der Haut auf ein tiefes Innen des Leibes führen, auf eine verborgene organische Tiefe. Körperöffnungen sind von vornherein libidinös besetzt; dazu kommt die spezifische Obszönität der nackten Schleimhäute, besonders der Nasenlöcher, mit ihrem prallen Glänzen und Schillern, welche auf ein Innen des Körpers verweisen, das selbst aus nackten und gefalteten (Schleim-) Häuten besteht, auf die Körperlichkeit der Organe und der gespannten, nackten Organhäute. Diese Nacktheit der Schleimhäute ist deswegen schockierend, weil sie nur an den erotisierten Körperöffnungen sichtbar wird, an den Orten einer Öffnung auf das leibliche Innen. Und auf derselben Ebene eines erschreckenden leiblichen und libidinösen Innenlebens wird in den Spalten des Mauls und der Hasenscharte nicht nur ein verbotenes und verborgenes Innen angedeutet, als Hinweis angezeigt, sondern auch ein aggressives, bedrohliches Innen. Angezeigt und suggeriert werden Höhlungen und Hohlräume, die aggressive Bedrohungen, riesige Zähne verhüllen: im Gegensatz zur allgemeinen Vorstellung von Kaninchen als harmlosen, schreckhaften und weichen Tieren sehen in diesen Photos die Schnauzen aggressiv und bissig aus, wie die Schnauzen riesiger Ratten, die mit einem nicht mehr loslassenden Biss bedrohen (das Phantasma der vagina dentata, der mit Zähnen besetzten vaginalen Öffnung, liegt hier ganz nahe).

Paradigmatisch für die Verknüpfung von libidinöser Körperöffnung, die einen Hohlraum verbirgt und zugleich eröffnet, und von Abdruck oder Abguss dieser Öffnung, dieses indexikalischen Verschlusses, der das, was er verbirgt, zugleich ankündigt und bezeichnet (bis hin zu der Frage, ob er überhaupt etwas anderes verbirgt als eine Abwesenheit oder das Verbergen selbst), ist Marcel Duchamps „Feuille de vigne femelle“ (Weibliches Weinblatt) von 1950: eine Negativform, die das Verbergen verbirgt, ein Abguss einer leiblichen Invagination, der Vagina, welcher zugleich nach außen als Verhüllung funktioniert, als Unsichtbarmachung

des Spaltes oder der erogenen Zone. Ein Abguss einer Höhlung, einer Öffnung erzeugt eine halluzinatorische und zugleich völlig befremdende Positivform, die das Verborgene tautologisch zum Verschwinden zu bringen scheint, was jedoch die Abwesenheit (die irreduzible und wesentliche Abwesenheit) nur noch stärker spürbar werden lässt. Jeder Erotismus kreist um das verborgene Innen, das sich in einer Spalte, einer nackten Öffnung offenbart, und das sich zugleich in dieser Offenbarung erschöpft; Innen ist nichts, oder sind nur die organischen Funktionen; innen sind nur Organe, sind nur immer weiter gefaltete Häutchen.

Dieses Spiel der Oberflächen und Aushöhlungen (oder Invaginationen), der verborgenen Hohlräume (die Negativformen sind) und der Öffnungen tritt in einer durchaus verwandten Weise auch bei den Behältern und Kästen auf, die Sinje Dillenkofer photographiert. Eine Übergangsgruppe bildet eine Gruppe aus neun Photos von 1999 (in einer seriellen Anordnung von 3 x 3 Photos), in der vier Photos von Fäusten in Boxhandschuhen und ein Photo eines Hodens in starkem Schwarzweiß-Kontrast mit vier Farbphotos der immergleichen Gipsfigur kombiniert worden sind. Die Gipsfigur, ein Abguss nach demselben Model und aus derselben Gussform, zeigt eine Frau mit Ganzkörperschleier; die vier identischen Formen sind jedoch unterschiedlich bemalt. Selbst das Thema des Bilderverbots im Islam kommt hier ins Spiel: das Verbot, vom Körper einen visuellen Abdruck herzustellen, von ihm das 'Häutchen' abzuheben, das ihn als ein visueller Film umgibt, steht in einer engen Beziehung mit dem Verbot, den (weiblichen) Körper überhaupt sichtbar zu machen. Organische und pseudoorganische Hohlräume und Behälter, jedoch ausgefüllt (Handschuhe und Hände, Hodensack und Hoden), und Abgüsse einer Figur, die ihrerseits wieder in einen verbergenden Behälter, eine Art Sack gesteckt wurde, bilden eine thematische Konstellation, in der Hohlraum und Behälter, Verbergen und Anzeigen, Negativform und Abguss, Modell und Model in Wechselbeziehungen treten.

Auch die Kästen und Etais, in denen Pistolen und Toilettenservice, Schmuckstücke und Silbergefäße aufbewahrt und geschützt werden, gehorchen der Wechselbeziehung von Oberfläche und Hohlraum (oder Aushöhlung), von Haut und Faltung (innerer organischer Haut). Diese Kästen zeigen innen oft eine Fältelung der Textilien, mit denen sie ausgeschlagen wurden, ein sich dem Organischen annäherndes Spiel von Schichtungen und Kräuselungen, die aus der Fläche des Samts, des Satins oder der Seide einen Raum aus Falten und Fältelungen macht (ein Raum aus vielen kleinen Hohlräumen, ein Raum aus Oberflächen und Leere). Die Gewebe dienen zwar funktional dem Schutz der von ihnen in einer Negativform umgebenen Gegenstände, sind visuell aber der Invagination und Faltung der Körperorgane verwandt.

Das Spiel von Negativform und abwesendem Gegenstand wird in den Kästen durch zwei weitere Aspekte noch verstärkt. Zum einen sind die Kanten der Hohlräume (der Negativformen) oft mit einer Kordel markiert, die teilweise auch farbig abgesetzt ist; auf diese Weise zeigt der Behälter explizit einen linearen Umriss des abwesenden Gegenstandes, eine Transformation des dreidimensionalen abwesenden und durch seine Hohlform signifizierten Gegenstands in eine Linie in der Fläche. Der abwesende Gegenstand wird auf diese Weise quasi von selbst zu seinem eigenen Umriss, zu einem einfachen schematischen Zeichen (das sich in

einer Umrisszeichnung erschöpft). Und zum anderen treten in manchen Kästen auch Aussparungen und Vertiefungen auf, die nicht mehr deutbar sind, die wie zu unscharfe oder verblasste Photos (oder ein zerbröselter Abguss) nicht mehr zu sehen geben, was sie umgeben und umschlossen haben. In diesen Fällen werden die indexikalischen Zeichen mit ihren Qualitäten der Spur und des Abgusses unlesbar, verlieren sie ihre Signifikanz. Sichtbar bleibt, dass hier etwas umschlossen und aufbewahrt worden ist, sichtbar bleibt also die Zeichenhaftigkeit überhaupt; aber sie ist unlesbar und deswegen rätselhaft geworden, wie ein unbekannte Schrift (die eindeutig eine Schrift ist, auch wenn ich sie nicht lesen kann).

Auch in den Deckeln der Kästen haben sich im Laufe der Zeit Abdrücke abgezeichnet, auch wenn in sie keine Aussparungen eingegraben worden waren: beispielsweise ist das Tuch dort abgeschabt, wo die in den Kasten eingepassten Gegenstände den Deckel berührten. Dieser weitere Typ von indexikalischen Zeichen, durch Spuren der Berührung unwillentlich und ungeplant entstanden, bleibt ähnlich vage und unlesbar wie unverständlich, undeutbar gewordene Hohlräume und Vertiefungen.