

Susanne Jakob : Das Duell – oder: Die nonverbale Zwiesprache mit dem Untersuchungsobjekt

»Die Fotogeste ist eine Jagdbewegung,
bei der Fotograf und Apparat zu einer unteilbaren
Funktion verfließen ...« 1

: Statt mit Pfeil und Bogen, statt mit Flinte und Gewehr gehen die Nimrode der Moderne mit hochsensiblen Kameras auf Motivpirsch. Verfolgen, Anschleichen, Auflauern, Warten, bis die optimale Position eingenommen wird, dann der Schuss aus dem Verborgenen gehören zu den Strategien sowohl des Jagens als auch des Fotografierens. Jeder, der technische Bilder produziert, bedient sich dabei in unterschiedlichem Umfang, mehr oder weniger bewusst, dieses archaischen Verhaltensmusters. Der Weg zum »Schuss« kann dabei mit unterschiedlichen strategischen Mitteln erreicht werden: Eine Variante ist die des passiven Aufluerns. Hier wird im passenden Moment auf den Auslöser gedrückt, aber in das Geschehen nicht eingegriffen. Eine andere Strategie ist die des offensiven Verfolgens, die mit Spurensuche und Recherche verbunden ist. Bei der dritten Variante greift der Fotograf aktiv ein, indem er arrangiert oder inszeniert: Er konstruiert Situationen, stellt visuelle Köder (Objekte) zu Kompositionen zusammen oder er dirigiert Personen zur Einnahme bestimmter Haltungen und Posen. Die Tier-, Stillleben-, Akt- und Porträtfotografien von Sinje Dillenkofer könnte man der letzten Gruppe zuordnen. Hier werden die fotografischen Objekte gezielt gesucht, auf ihre Eignung geprüft und mit ihrer Positionierung im Raum, durch Hinzufügen und Weglassen von Attributen neu codiert.

: Die Untersuchungsobjekte von Sinje Dillenkofer sind Lebewesen, in jüngster Zeit sind es auch Innenansichten von Behältnissen für Gegenstände unterschiedlichster Funktion. Die Bildsujets treten dabei nie einzeln, sondern immer in Serien auf, bilden Nachbarschaften und gattungsspezifische Zugehörigkeiten mit anderen ähnlichen Motiven. Für die fotografische Untersuchung werden die »Modelle« aus ihrem natürlichen, sozialen, individuellen Zusammenhang herausgelöst und in ein künstlich inszeniertes Umfeld gestellt. Die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Künstlichkeit, von Individualität, Typisierung und Normierung ist dabei in allen Fotoarbeiten der Künstlerin präsent. Ein Beispiel dafür ist die Porträtserie »Die letzten Könige von Paris«, in der die Repräsentanten der Pariser Haute Couture eher nüchtern, ausgestattet mit feudalen Attributen und Machtinsignien, vor weißem Hintergrund abgelichtet wurden. Physiognomische Details und Differenzen in Gesten und Mimik, die vielleicht noch Rückschlüsse auf Individualität und Identität zugelassen hätten, werden hier durch die Übermacht der bedeutungsvollen Posen und Attribute getilgt. Eine andere Methode der Umcodierung lebendiger Körper zeigen Porträtserien wie beispielsweise die numerisch geordneten »Kaninchenschnauzen« und »Die Umkehrung« (1994–95). Für diese eigenwillige Porträtserie von Angestellten der DG Bank in Frankfurt lichtete die Künstlerin jeweils die rechte Fußsohle ab. Das normalerweise verborgene Körperdetail wurde in unterschiedlichen Formaten abgezogen und in Objektkästen eingelassen, deren Größe und Tiefe sich an der innerbetrieblichen Hierarchieordnung orientierte.

Die fotografische Haltung und die Welt der Artefakte

: Von Ordnungssystemen, wie sie beispielsweise in den zoologischen Sammlungen von Naturalienkabinetten und Naturkundemuseen zur Anschauung kommen, handelt die neue »Porträtserie von jeweils sieben Säugern und Vögeln«. Die fotografischen Untersuchungsobjekte wurden dem Inventar des 1791 gegründeten Naturalienkabinetts der Herzöge von Württemberg (heute: Staatliches Museum für Naturkunde, Stuttgart) entnommen, die ehemals als Schau- und Studienobjekte archiviert wurden. Es handelt sich folglich bei den fotografischen Modellen nicht um Naturwesen, sondern um Artefakte, die eine mehrfache Transformation durchlaufen haben. Die Verwandlung des Naturwesens zum Artefakt beginnt mit dem Töten bzw. Sterben, mit dem Entkernen, Präparieren und Rekonstruieren des Tierkörpers. Von seiner Existenz als natürliches Wesen zeugt nur noch die präzise rekonstruierte Oberfläche. Allein die signifikante Körperhülle ist es, die von Sinje Dillenkofer ausgewählt und zum Aufnahme- und Kunstobjekt designiert wird. Auch hier wiederholt die Künstlerin das Prinzip, die Dinge in ihrer strikten Typologie zu zeigen – außerhalb ihrer Relation zur musealen Wirklichkeit. So werden die Bälger nicht in ihrer Funktion als museale Archivalien abgelichtet, sondern als isolierte Artefakte. Die Präsentationsform und die Umgebung der Artefakte ist dabei ebenso künstlich arrangiert wie sie selbst: Mit der Bauchseite nach oben gedreht, etwas flach gedrückt, alle viere von sich gestreckt, werden sie zum Sinnbild des Ausgesetztseins und der Wehrlosigkeit. Die reinweiße Umgebung der Bälger wirkt klinisch neutral wie auf einem Seziertisch, über der die überdehnten, schattenlosen Wesen entmaterialisiert zu schweben scheinen. Es ist, wie Foucault bemerkt, ein »zeitloses Rechteck, in dem die Wesen, jeden Kommentars und jeder sie umgebenden Sprache bar, sich nebeneinander mit ihrer sichtbaren Oberfläche darstellen ...«. 2

: Der topografische Kamerablick, der die Präparate in der Totalen fixiert, evoziert den Vergleich mit wissenschaftlicher Beobachtung und Analyse: Die serielle Anordnung von sieben Säugetieren und sieben Vögeln tilgt das Individuelle und macht das Gattungsspezifische eines Wesens sichtbar. Wie bei einer taxinomischen Untersuchung dient der Fotografin die typologische und serielle Aufbereitung der Objekte dazu, Unterschiede und Ähnlichkeiten in Gestalt, Proportion, Anzahl der Details, in Farbwechsel und Oberflächenstruktur der Präparate offen zu legen. Die Parallelität von naturwissenschaftlicher Beobachtersituation und Kameraposition beim Abfotografieren der Objekte legt zwei ähnliche Erkenntnisverfahren nahe: Sowohl in den empirischen Wissenschaften als auch in der bildenden Kunst gehört das Beobachten, Beschreiben und das vergleichende Sehen zu den Methoden der Taxinomie und (stilistischen) Kategorisierung und damit zur Wissensproduktion.

Das Duell: reale, reproduzierte und abwesende Körper

: Der Weg vom objet cherché zum fotografischen Endprodukt ist bei Sinje Dillenkofer ein aufwändiger und werkintensiver Vorgang. Die analogen Abbilder aus dem

Naturkundemuseum erfahren durch digitale Nachbearbeitung und durch unterschiedliche Reproduktionsmethoden eine weitere formale und semantische Transformation. Mit der Übertragung der 14 Tierabbildungen ins handliche Postkartenformat erhalten die Reproduktionen den Charakter von Schautafeln aus naturkundlichen Abhandlungen. Doch der gleichzeitig mit den Postkarten verbundene Souvenir- und Fetischcharakter weist über den historischen Naturbegriff, der noch mit Sammeln, Katalogisieren und Archivieren verbunden ist, hinaus: Die reproduzierten Abbilder musealer Belegexemplare entsprechen viel eher der zeitgenössischen Naturvorstellung, die der amerikanische Historiker Daniel J. Boorstin wie folgt beschreibt: »Das Künstliche ist bereits so alltäglich geworden, dass das Natürliche erfunden zu sein scheint.«³ Eine zeitgemäße Umsetzung des Tierbildes zeichnet sich auch bei der Repräsentation der 14 Wirbeltiere auf menschengroßen Tintenstrahldrucken ab. Die großformatigen Banner sind nach gattungsspezifischen Kriterien geordnet und hängen in zwei parallel verlaufenden Reihen von der Decke herab. Sie nehmen denselben (Aktions-)Raum ein wie der Besucher und entfalten eine spürbar physische Präsenz, so dass die reproduzierten toten Körper den lebendigen als ebenbürtige und gleichberechtigte Partner gegenüberreten. Die Konfrontation des animal rational mit seinem tierischen Alter Ego wird zum Sinnbild der Begegnung und des Zweikampfes des Menschen mit seiner unterdrückten inneren Natur. Konfrontation, Zwiesprache und Duell geben dabei den Leitfaden für die Ausstellung der Inventare 1–16 auf Schloss Neuenbürg vor. »Das Duell« besitzt für Sinje Dillenkofer eine mehrfache Metaphorik: Es unterliegt zum einen traditionell festgelegten Regeln und gehört damit zu jenen zivilisatorischen Leistungen, durch die der ursprüngliche Aggressionstrieb kultiviert werden sollte. Zum andern steht der Begriff auch für den Zweikampf/Dialog der Fotografin mit dem widerständigen Motiv, das immer wieder neu erfunden werden will. Beide Elemente kommen in der Ausstellung durch zwei kulissenartige ca. acht Meter breite Inkjetprints zum Ausdruck, die jeweils an den Stirnseiten des Gewölbekellers installiert sind. Der monumentale Plot »Im Schnee« öffnet sich zu einem unbegrenzt wirkenden Bildraum, in dem eine Gruppe nackter Menschen über eine Schneefläche gehen. In der aufgepixelten Struktur des Prints erscheinen sie schemenhaft, wie ein archaisches Schattenbild, und sind nur durch ihre typologischen Merkmale als Mann und Frau unterscheidbar. Der zum Begehen einladende Bildraum weckt jagdliche Assoziationen, die verbunden sind mit der Frage: Wer verfolgt wen? Wer ist der Jäger und wer ist hier die Beute?

: Der Gegenspieler im räumlichen Duell ist der digital vergrößerte Ausdruck eines »Flintenpäarchens« aus der Anfangszeit des 20. Jahrhunderts. Das historische Sammlerstück besteht aus einem mit Filz ausgeschlagenen Behältnis mit Hohlformen für zwei zerlegbare Flinten. Das vorgestanzte Ordnungssystem, in dem jedes funktionale Teil der Flinten seinen vorformulierten Platz einnimmt, ist jedoch leer. Die Hohlformen stehen daher als Platzhalter der abwesenden Körper; sie können zugleich auch als abstrakte Gebilde gelesen werden, die durch das Blow-up-Verfahren zum geheimnisvollen architektonischen Bildraum umgewandelt werden. Die Neucodierung des Flintenkastens zur räumlich wirkenden, bühnenartigen Kulisse verschleiert dessen grausame Funktion als todbringendes Behältnis.

: Im Ausstellungsraum entspannt sich ein visueller Dialog zwischen offenen und geschlossenen Bildräumen, zwischen abwesenden, reproduzierten und anwesenden Körpern. In ihren fotografischen Arbeiten und speziell in der für Schloss Neuenbürg

konzipierten Ausstellung reflektiert Sinje Dillenkofer die menschlichen Methoden und Sehnsüchte, Natur »in den Griff« zu bekommen, um sie erkennen und begreifen zu können.

1) Vilem Flusser, Für eine Geschichte der Fotografie, Göttingen 1991, S. 37

2) Michel Foucault, Les mots et les choses/Die Ordnung der Dinge, Frankfurt 1989, S. 172

3) Daniel J. Boorstin, Das Image – oder: Was wurde aus dem amerikanischen Traum, Reinbek 1964, S. 218

Susanne Jakob ist Kunsthistorikerin und künstlerische Leiterin des Kunstvereins Neuhausen.