

## Aufnahme und Abwesenheit

Rolf Sachsse

„Ein Behältnis ist ein zur Aufnahme von Sachen dienendes und sie umschließendes Raumgebilde, welches nicht dazu bestimmt ist, von Menschen betreten zu werden.“ So ist im §243 des deutschen Strafgesetzbuches einer der ältesten Begriffe der Rechtsgeschichte definiert. Er wurde im 14. Jahrhundert für eine Vielzahl von Rechtsfragen zwischen Lehen und Aufbewahrung genutzt und hat immer die Umhüllung von Sachen bei Abwesenheit von Menschen wie auch diesen Sachen selbst beschrieben hat. In ihrer Werkgruppe CASES widmet sich Sinje Dillenkofer genau diesen Behältnissen, die auch mit einer Reihe anderer Namen belegt werden und dabei jeweils ganz eigene Metaphern bilden können: Schatulle oder Schachtel sind die häufigsten und konnotieren stärker als das Behältnis einen an- oder abwesenden Besitz, aus dem gelegentlich gern gespendet wurde.

Die Abwesenheit von Menschen im Inneren des Behältnis verbindet es mit der Kunst, der bildenden zumal und der modernen im besonderen. Walter Benjamin hat diese Abwesenheit mit dem Ausstellungswert der Kunst verknüpft, dies auch und gerade über den reproduktiven Charakter der Kunstvermittlung per technischer Medien wie Fotografie und Film; die dauerhafte Ausstellung eines Werks ist die Präsentation im Museum. Über den Begriff und die Geschichte des Museums ist das Behältnis zur Behausung geworden; der Wert des Bewahrten schreibt sich als Spur in die Geschichte ein. Mit diesen Elementen geht Sinje Dillenkofer in ihrer Werkgruppe CASES um, medienkritisch und sinnlich zugleich.

Die Künstlerin entleert Behältnisse historischer Objekte, zu deren Bewahrung sie geschaffen wurden; sie fotografiert sie, vergrößert oder verkleinert die Bilder um ein Mehrfaches ihres originalen Formats und macht sie dadurch zum autonomen Kunstwerk. Die Arbeit beginnt mit der Recherche nach Behältnissen, die den Aufwand einer fotografischen Bearbeitung lohnen – das ist jedoch keine technische, sondern eine mentalitäts- oder kulturgeschichtliche Bedingung. Im besten Sinn des Worts muss jedes fotografierte Behältnis das darin Bewahrte und im Bild Abwesende verkörpern. Aus dieser Verkörperung ergeben sich alle weiteren Parameter der künstlerischen Ausformung, von der Bildform bis zur Verortung von Behältnis und Bild.

Fotografisch gesehen, hat die Arbeit an den CASES zunächst reproduktiven Charakter: Sinje Dillenkofer fährt in ein Museum, ein Archiv, eine Sammlung und nimmt dort Bilder von Behältnissen auf. Das können Schachteln von wertvollen Schmuckstücken, von wissenschaftlichen Apparaten, aber auch von Duellpistolen und anderen Waffen sein. Da die Objekte selbst abwesend sind, bleibt viel Raum für Imagination: Was hat sich ins Behältnis und damit ins Foto eingeschrieben und was nicht? Die Bezeichnung des Objekts durch den jeweils mitgegebenen Titel samt Datierung und Sammlungsort hilft auch nicht wesentlich weiter, da der so gegebene Index nicht für das Reale stehen kann, auf das er verweist. Die Behältnisse selbst verkörpern einen Wert, also ist mit diesen Fragen immer auch die Frage nach der Bedeutung von Objekt und Bild verbunden. Insbesondere bei Objekten aus der Militär- und Medizingeschichte mischt sich in die Bewertung ein historisches Moment ein, weil das Zeitalter mechanischer Lebenserhaltung wie –bedrohung ganz offensichtlich vorbei ist. Die Intensität dieser Fragen wird durch die Präzision der Abbildung wie auch durch ihre Größe unterstützt.

Schärfe ist in der Mediengeschichte der Fotografie für lange Zeit eine unabdingbare Funktion gewesen, geradezu ein Garant objekthafter Verdopplung der Welt im Bild. Diese Verdopplung ist in erster Linie einem Effekt zu verdanken, den das 19. Jahrhundert mit dem negativen Begriff des Surrogats belegt hat: dem Austausch einer materiellen Oberfläche durch eine andere, ökonomisch

meist minderwertigere. Die Fotografie hat durch ihre reproduktive Präzision diesen Begriff geradezu umgedreht – alles was aufgenommen wird, gerinnt automatisch zu einer medialen, damit wertvollen Oberfläche. Sinje Dillenkofer führt diesen Effekt bei der Schilderung der oft textilen Ausstattung ihrer abgelichteten Behältnisse vor, indem sie in ihren Bildern alle Farbveränderungen durch Licht- oder mechanische Einwirkung, alle Abschabungen und Materialfehler unerbittlich registriert. Diese Veränderungen werden erst bei einem zweiten oder dritten Blick aufs Bild bewusst und führen unweigerlich zur Frage nach der Authentizität des Abgebildeten.

An der Frage nach der Echtheit des Gezeigten ist die Größe nicht unwesentlich beteiligt. Sinje Dillenkofer referiert mit ihrer maßstäblichen Veränderung des Objekts im Abbild die Unabhängigkeit des medialen Bildes von seinem Ursprung, lädt zudem aber auch zu einer veränderten Betrachtung ein: Wer nah genug an das Bild herantritt, kann scheinbar selbst in einem der gezeigten Kästen landen. Hier wird die Abwesenheit des bewahrten Gegenstands im Behältnis geradezu schmerzhaft spürbar, und gleichzeitig wächst seine Bedeutung, wie sie durch den Bildtitel suggeriert wird: Ein Vorschneidebesteck verkörpert im 19. Jahrhundert nicht mehr die spätmittelalterliche Tradition der Bewahrung des Herrschenden vor Vergiftung, sondern ist durch die Verleihung von Titeln wie dem „Tiroler Erblandvorschneideramt“ zum feudalen Ehren-Ritual mutiert, was sich im türkisfarbenen Samt und der sandfarbenen Seide der Auskleidung des Behältnisses widerspiegelt – und in der Fotografie erst den Ausstellungswert erhält, den Walter Benjamin der Kunst zugeschrieben hat.

Sinje Dillenkofer misst in den CASES der Farbe eine große, ebenfalls doppelte Bedeutung zu. Einerseits tragen die liturgischen Geräte des in Tirol omnipräsenten Katholizismus die dem abwesenden Gegenstand angemessenen Farben: burgunderrot für den Abtsstab, blau für den Maßkelch; andererseits sind gerade die ältesten Objekte wie eine Urkunde von 1518 in modernste, säurefreie Archiv-Kartonagen eingebettet, und die sind im neutralen Grau der verwalteten Dokumente gehalten. Eine Eisgarnitur der 1920er Jahre vermittelt in Schwarzweißgrau einen metallisch-textilen Eindruck und bereitet damit den medialen Übergang des fotografischen Bildes in die stereotype Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes vor. Hier wird gelegentlich ein weiterer Effekt wirksam: die binokulare Tiefenumkehrung, das Vexierbild der hohlen Maske. Gerade bei Behältnissen von geringer Tiefe und bei großen Prints kann die eigene Wahrnehmung in der Betrachtung physiologisch nicht mehr unterscheiden, was in einem Relief oben steht und was unten liegt. Das kann soweit gehen, dass sich die Verarbeitung im Gehirn für die falsche Variante entscheidet und dort eine Höhe sieht, wo es eine Tiefe gibt, und umgekehrt.

Damit demonstriert Sinje Dillenkofer, dass die fotografische Farbigekeit als Bildgrund kaum noch zu gebrauchen ist, seit die Diaphanie des Bildschirms den chromatischen Umgang mit Aufsichts- oder Reflexionsfarben weitgehend ersetzt hat. Gemeinsam mit den Gebrauchsspuren, die die fotografische Aufzeichnung penibel in ein jedes Bild hinein übersetzt, beginnt das Bild gegenüber dem Behältnis ein objekthaftes Eigenleben, wird die Auf-Nahme zur Epiphanie des Ab-Wesenden samt eigener historischer Spur. Die Abwesenheit der Objekte in den Bildern verweist auf eine doppelte Dislozierung: Sinje Dillenkofer fotografiert ihre Behältnisse in Sammlungen, wo sie aber nicht gezeigt werden. Dennoch spielt der Ort der Auffindung eine wichtige Rolle im Konzept der Künstlerin, er entscheidet über die Aufnahme in die Bildsammlung und damit über den fotografischen Akt selbst. Im Finden ist nicht nur das Sehen, sondern auch das Erkennen gebunden, das dem Moment der Betrachtung der Bilder eingeschrieben ist. In der Aufnahme des Abwesenden, in seiner anschließenden Bearbeitung und Veränderung, insbesondere der Größe, sowie in der späteren Präsentation durch Ausstellung und Buch bleiben alle Spuren des Versteckten ebenso sinnlich erfahrbar wie in der abstrakten Komposition eines jeden Bildes selbst.