

# Umschlagsphänomene und Übergänge: INVERSIO

Zu den Arbeiten von Sinje Dillenkofer

Johannes Meinhardt

Sinje Dillenkofer arbeitet in ihren Fotografien von vornherein mit Umschlagsphänomenen, mit Umkehrungen, mit Inversionen, mit Chiasmen von Gegensätzen. Die sehr unterschiedlichen Klassen solcher Inversionen und Umschlagsphänomene lassen sich auf Grundbestimmungen des Mediums Fotografie zurückführen; diese greifen in der Wahrnehmung bis heute, auch dort, wo die analoge durch die digitale Fotografie ersetzt wurde.

Denn mit der Fotografie war in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ein ontologisch neuer Typ von Gegenstand in die Welt gekommen, dessen Realitätsstatus ganz neue Probleme aufwarf. Die bis dahin allein existierende Unterscheidung von äußerer und innerer Realität, von ausgedehnter materieller Welt der körperlichen Dinge, welche Raum, Zeit und Kausalität unterworfen sind, und von innerer Welt der immateriellen mentalen Gegenstände, der Ideen, Gedanken und inneren Bilder, wurde unterlaufen von einem neuen Typ von Bild, dem fotografischen Bild, dessen wahrnehmungslogischer und logischer Realitätsstatus völlig anders war.

Bis dahin war die materielle Welt der Gegenstände in Raum und Zeit der geistigen Welt der Ideen, Urbilder und Begriffe untergeordnet (oder umgekehrt). Mit der Fotografie aber war ein Typ von Gegenstand in die Welt gekommen, der sich quer zu diesen Hierarchien stellte: im Gegensatz zu jedem Gemälde, das seinen Ursprung offensichtlich in der inneren Welt des Bewusstseins oder der Imagination hat, ist die Fotografie eine Art Selbstabbildung der Natur, ein objektives, den Naturgesetzen folgendes Bildwerden der Natur. Mit der Fotografie war eine Realität zweiten Grades, eine Realität der Abbildung, in der Natur selbst aufgetreten. Zwar kannten die Menschen schon mehrere Erscheinungsweisen einer Selbstabbildung der Natur: zum Beispiel Spiegelbilder und Schatten, die aber an die Anwesenheit des gespiegelten oder schattenwerfenden Gegenstandes gebunden waren. Aber erst mit der Fotografie trat ein festgehaltenes, beständiges Bild des flüchtigen Augenblicks des Spiegelbildes oder des Schattenwurfes auf.

Im Foto ermöglicht das Herausschneiden eines Ausschnitts aus der räumlichen und zeitlichen Kontinuität der fließenden Gegenwart im Zusammenspiel mit der linearen Projektion des dreidimensionalen Raumes auf eine zweidimensionale Fläche das Entstehen von optischen Umschlagsphänomenen – die mit optischen Täuschungen verwandt sind, wie sie die Gestalttheorie erforscht hat. Das beginnt mit Verkehrung von oben und unten (**O.T. FLAMINGO 1 und 2**, 2012, und **O.T. Nr. 18**, 2000) noch innerhalb der Fläche, ebenso wie in seriellen Ordnungen das Umschlagen von Form in Gegenform, und damit von Innen und Außen der Formen (in **O.T. Nr. 2**, 2000, wo entweder Löffel oder ‚Milchkannen‘ zu sehen sind). Im Verhältnis von Fläche und Raum können Kanten nach hinten oder nach vorn verlaufend wahrgenommen werden, oder gekrümmte Flächen als konvex oder konkav, als Ausstülpungen oder Einstülpungen beziehungsweise Aushöhlungen (wie in den **CASES**, oder den seit 1997 bis heute fortlaufenden Vergrößerungen von Kaninchenschnauzen, oder der Installation mit 5 Photographien stark vergrößerter Pferdenüstern: **O.T. Tableaux 1-5**, 2006). Raumlinien können in Flächenlinien umschlagen (**LIFELINES**, 2011, eine Fotoarbeit, die als schwarzweiße Tapete mit den Motiven von 9 Nabelschnüren verwendet wird, oder die schwarzweißen Grenzlinien auf den Körpern der Walliser Schwarzhalsziegen in **ZIEGE 1**, 2012), dreidimensionale Oberflächen in zweidimensionale Flächenformen.

Weiter zeigt die Fotografie als Abbildung von Oberflächen auch den Charakter der Verdoppelung von Oberflächen: sie legt sich quasi, sie markierend, über die sichtbaren Gegenstände. Diese Verdoppelung der Oberfläche ist besonders interessant bei lebendigen Wesen, vor allem beim menschlichen Leib. Der Leib als der Ort der Trennung und des Über-

gangs von innerer, mentaler Welt und äußerer, materieller Welt bildet die unmögliche Schwelle zwischen beiden; er ist weder Objekt noch Bewusstsein und gleichzeitig sowohl Objekt als auch Bewusstsein. Der wahrnehmende Leib aber existiert als Haut: die Haut ist als ganze ein allumfassendes Wahrnehmungsorgan, und alle Sinne sind ihrerseits Abwandlungen von Haut. Von außen wahrgenommen ist die Haut eine Hülle, eine Umhüllung, eine materielle Oberfläche, von innen, von der Selbstwahrnehmung aus gesehen ist die Haut der Ort der sensuellen Wahrnehmung, die Grenze des Selbst oder Ich. In Sinje Dillenkofers Fotografie spielt die menschliche Haut – wie in den Körper-Arbeiten von 1992 bis 1996, manchmal sind es auch die Häute und Bälger von Tieren – eine ganz zentrale Rolle: Das Foto ist seinerseits auch eine Verdoppelung der Haut als Wahrnehmungsorgan, da am und im Foto das Umschlagen der Wahrnehmung der in eine lichtempfindliche Fläche eingeschriebenen Spuren in die Wahrnehmung eines Bildes, und damit eines illusionären, rein optisch verfassten dreidimensionalen und körperlichen Raums stattfindet.

Vor allem in der Werkgruppe der **CASES**, 2000-2012, verdoppelt Sinje Dillenkofer sodann die mit dem Medium Fotografie spezifisch verknüpfte Abwesenheit. Das Foto als Supplement des Abgebildeten demonstriert zugleich die Abwesenheit des Abgebildeten und seine zeichenhafte Anwesenheit im Foto; wenn Sinje Dillenkofer nun Innenansichten von Deckel und Boden leerer Behältnisse fotografiert, die die Form der durch sie geschützten oder aufbewahrten Gegenstände (Geschirr, Besteck, Werkzeuge, Musik-, und Medizinische Instrumente) negativ, als Hohlform anzeigen, besitzen diese Behälter und Kästen selbst schon den Charakter von deiktischen Indexen: sie weisen auf etwas in der Welt hin, sie bedeuten nicht, sondern zeigen mit dem Finger auf etwas oder markieren es – nämlich, als Hohlformen, auf die Gegenstände, die sie wie eine zweite Haut umgeben, deren Form sie einerseits selbst besitzen, andererseits anzeigen oder wiedergeben. So entstehen Staffelungen von Abwesenheiten, die durch Indexe auf abwesende Gegenstände hinweisen. Noch interessanter wird der Fall, wenn die aufbewahrten und geschützten Gegenstände ihrerseits Spuren in ihrem Behältnis hinterlassen haben, wenn deren Metall den Samt, mit dem die **CASES** normalerweise ausgeschlagen sind, verfärbt hat, oder wenn die Berührung des Gegenstands den Samt verschlissen hat, oder wenn das Licht den Samt ausbleichen ließ. Dann zeigen sich die Behältnisse auch als kausale Indexe, als Indexe der Vergangenheit, als Spuren: während die Negativformen der Behältnisse vom Menschen geformt worden waren, haben sich die chemisch oder mechanisch entstandenen Spuren in den Behältern von selbst, objektiv, ohne Intention und Bewusstsein eingeschrieben: ganz wie in der Fotografie, in die sich das Licht eingeschrieben hat. Die Doppeldeutigkeit der Haut, der Hülle, der Kleidung, der Rüstung (**WARRIOR 1-15**, 2006), der Körperhöhle ist tief in der medialen Ontologie der Fotografie verankert: da Fotos nur Oberflächen im Raum abbilden können, sind sie besonders anfällig für das Umschlagen von vorn und hinten, verso und recto, innen und außen. Der abgezogene Balg, die ausgezogene Kleidung, die eiserne Rüstung liefern paradigmatische Typen räumlicher Oberflächen, die einerseits Behälter und Schutzanzüge sind, andererseits entleerbare Oberflächen, Hohlräume und Hohlkörper.

Da sie Selbstabbildungen der Natur sind ist der Realitätsstatus dieser Bilder widersprüchlich und deswegen doppeldeutig: objektive mechanische, chemische, physikalische Prozesse (oder deren Digitalisierung) bringen Wirkungen hervor, die unstreitig zur materiellen und energetischen Welt gehören und die ohne die Dazwischenkunft eines Menschen oder eines Bewusstseins entstehen. Deswegen führt die Fotografie einen irreduziblen Wahrnehmungsglauben mit sich: wir wissen, und zwar von vorn herein, dass die fotografische Realität dasselbe Vertrauen, denselben Glauben beanspruchen kann wie jede andere Wahrnehmung in der Welt. Sie hat nichts mit dem Imaginären zu tun. „Die Photographie hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweiß Tuch der Veronika abgedrückt hatte, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?“<sup>1</sup> (Barthes)

Die Verwirrung von Realitätsstufen nimmt noch weiter zu, wenn die Negativform nicht als Zusatz oder Supplement zu einer Positivform hergestellt wurde, wie das bei den CASES oder Behältnissen der Fall ist, sondern der Positivform, dem Gegenstand, als das eigentliche Original in der Welt vorausgeht – wie das bei Modellen oder Gussformen ist, (CASES, 1976-1979, Holzmodellen für Gussformen, geschaffen 1937, Daimler Chrysler Classic Center Stuttgart, 2006). Wenn eine Gussform oder eine Prägeform, eine Negativform, als Original den beliebig wiederholbaren gegossenen oder geprägten Formen vorausgeht, dann sind die so entstandenen positiven Formen sekundär in ihrem Realitätsstatus. Der materiellen Realität der Objekte gehen dann ein Entwurf, ein Modell und eine Planung voraus, die sich in der negativen Guss- oder Prägeform realisieren. Dieses Grundmodell industrieller Fertigung, das genauso die Fotografie als industrielle Herstellung beliebig reproduzierbarer Bilder betrifft, kann in der Fotografie eine doppelte Überkreuzung, einen doppelten Chiasmus von Realitätsstufen hervorbringen; wenn die Realität, welche im Foto abgebildet wird, selbst schon bewusst hervorgebracht, also inszeniert wurde, dann ergibt sich eine widersprüchliche Staffelung von Realitätsgraden oder Stufen. In der industriellen Produktion von Gütern folgen mentaler Entwurf, Gussform und gegossener Gegenstand logisch aufeinander, wobei die scheinbar unhintergehbare und positive Realität der Dinge sowohl mental als auch materiell abgeleitet ist – die Güter sind kausale Indexe ihres Herstellungsprozesses, des Gießens in einer Gussform, und sie sind deiktische Hinweise auf einen Plan oder einen Entwurf, der nicht nur gezeigt werden sollte, sondern materiell realisiert worden ist. Der Zweck dieses gestaffelten Prozesses ist die multiple Realität der Güter.

Analog dazu folgen in der industriellen Herstellung von Bildern der Fotografie, wenn sie eine inszenierte Realität abbildet, der Entwurf oder die Erfindung der geplanten Szene, die materielle Inszenierung der Szene und die fotografische Abbildung produktionslogisch aufeinander. Wenn das Foto aber der Zweck dieser Abfolge ist, wenn der dem Foto anhaftende Wahrnehmungsglaube dazu genutzt wird, der Inszenierung den Charakter einer vorgefundenen primären und in diesem Sinne wahren Realität zu geben, wird die Kette der Ableitungen kurzgeschlossen und verwindet sich zu einem Kreis. Die scheinbar unproblematische

---

<sup>1</sup> Roland Barthes: Die helle Kammer, Paris 1980, Frankfurt am Main 1985, S. 92

Aneignung der sichtbaren Welt durch die Fotografie wird, wenn die Realität für das Foto inszeniert wird, zum Abgrund, zu einem *circulus vitiosus*.

Der konventionelle Gegensatz von einerseits dokumentarischem, andererseits inszeniertem oder fiktionalem beziehungsweise trügerischem Gebrauch der Fotografie, der deren individuellen oder gesellschaftlichen Gebrauch generell regelt, ist also nicht haltbar. Und die Unhaltbarkeit dieser Entgegensetzung hat Sinje Dillenkofer vor allem in ihren ersten Werkgruppen demonstriert. Das beginnt 1985-1993 mit **Autoportraits**: wenn Fotografin und fotografiertes Objekt zusammenfallen, wenn Blick der Kamera und erblickter Körper (der selbst blickt, zurückblickt) sich kreuzen, wenn Innen und Außen, Bewusstsein und Körperoberfläche demselben Subjekt zugehören, wird diese spezifische Bewusstseinspaltung, die sich einstellt, wenn sich ein Subjekt unter dem Blick stehen fühlt, zum Thema des Fotos. Derjenige, der sich unter dem Blick stehen fühlt, bringt neben seinem normalen, auf irgendwelche Gegenstände gerichteten Bewusstsein ein zweites Bewusstsein hervor, das den Blick der anderen empfindet und sich als Leib von außen gesehen imaginiert. Dieses doppelte oder gespaltene Bewusstsein, in dem in einem Wechselverhältnis sowohl der eigene Körper als auch der Blick der anderen auf den Körper beziehungsweise das Bildes, das der andere von mir hat, bewusst werden, bringt die Pose hervor.

Besonders markant ist die Überschneidung von dokumentarischer Realität und Inszenierung in der Werkgruppe der **RESERVATE 1-21** von 1992 mit 21 zweiteiligen Portraits von Vorstandssekretärinnen renommierter Großkonzerne, wie zum Beispiel **RESERVAT 21, Norma I. Foerderer von The Trump Organization New York**. Diese Portraits bestehen jeweils aus einem schwarzweißen Foto, auf dem die Damen in repräsentativer Arbeitskleidung in von ihnen selbst gewählter Pose abgebildet werden, und einem farbigen Foto, auf dem dieselben Damen in einer zu ihnen passenden – gemeinsam mit der Fotografin gewählten – offensichtlichen Inszenierung beide Male in ihrem Büro zu sehen sind. Aber die soziale Realität, die sich, dokumentarisch, in den 'offiziösen' Fotos zeigt, ist ihrerseits eine Inszenierung, in der die Damen sich selbst, ihrem Selbstbild und den – imaginierten und sozial erlernten – gesellschaftlichen Anforderungen entsprechend, inszenieren. Und auch die Inszenierung der farbigen Fotos folgt einem Bild, dem Bild, das sich die Fotografin von der jeweiligen Dame gemacht hat. Soziale Realität ist immer schon Inszenierung, Herstellung eines Bildes für den Blick der anderen: dieser kann vom Subjekt imaginiert oder von den Anderen sprachlich oder in ihrem Verhalten artikuliert sein. Auf diese Weise verschränken sich einerseits dokumentierte Realität und Inszenierung der Realität und andererseits Selbstbild und Fremdbild.

Thematisch steht in der Fotografie von Sinje Dillenkofer immer stärker die technologische Unterwerfung und Zurichtung der Natur im Zentrum. Fotos von Tieren, besonders wenn es ausgestopfte oder aufgespießte Tiere oder Bälger sind (die 16-teilige Arbeit **DAS DUELL**, 2006) demonstrieren die Verletzlichkeit des Fleisches, das Ausgeliefertsein des Fleisches, seine Endlichkeit. Da wir alle an einem anonymen Fleisch der Welt teilhaben, das sich besonders deutlich im eng verwandten Fleisch der anderen Säugetiere kundtut, treten wir im Umgang mit dem Tod von Tieren unvermeidbarerweise in eine archaische Welt ein, eine

Welt der Jagd, des Tötens und Verbrauchens der Tiere, die in modernen Gesellschaften möglichst verborgen bleiben soll. Der Schlachthof (**Autoportrait**, 1989) ist, nach Georges Bataille und dem Collège de Sociologie, der numinose Ort par excellence der säkularen Gesellschaften. Möglicherweise ist heute aber das wahrhaft Unsagbare und Unerträgliche nicht der Schlachthof, sondern die funktionale Massentierhaltung, die Instrumentalisierung, die technologische und technokratische Reduktion des Lebens auf ökonomische Funktionen – so wie der Mensch in Sklavenhaltergesellschaften auf eine ökonomische Funktion reduziert worden ist. Durch ihre Zurichtung zu Zwecken (Spielzeug, Statussymbole, Funktionen, Nahrung) werden Tiere unheimlich – an ihnen wird die Möglichkeit der Zurichtung des Menschen zu Zwecken erfahrbar (**SUBSTITUTE I**, A-F, 1990; die Serie von Schaf-Portraits **5 WIESEN**, 1994; **sight bill 1** und **2**, 2004; **DAS GLEICHNIS**, 1995/2010; **ZIEGEN 1-5**, 2012).

Aber auch schon jedes zur-Schau-Gestellt-werden, von Tieren oder von Menschen, die fotografiert werden, hat etwas von Ausgeliefertsein, von Hilflosigkeit und Ausgesetztheit. Das gilt am stärksten für jene Bereiche der Fotografie, wo diese explizit als Hilfsmedium zur Erfassung und Verwaltung von Personen eingesetzt wird. Der Respekt vor dem Leben und dem unkontrollierbaren Aspekt von Natur im Menschen macht das Tier zu einem Spiegel des Menschen – zu einem Spiegel seines kreatürlichen Teils. Die unvermeidbaren Momente von Schuld, die mit dem Töten zusammenhängen – und die in archaischen Gesellschaften das Opfer als Versöhnung mit dem Geist des Tieres benötigten –, erfordern eine neue Achtung, die unsere eigene Fleischlichkeit und Leiblichkeit, und mit ihr unsere Endlichkeit, nicht mehr funktionalistisch als Störung der Naturbeherrschung verstehen, sondern als einen wesentlichen Teil unserer Existenz.

Herr Prof. Dr. phil. Johannes Meinhardt, Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker und Philosoph, lehrt zeitgenössische Kunstgeschichte an der Fachhochschule Schwäbisch Hall.