

---

# Hollis Frampton

*ADSVMVS ABSVMVS*

in memory of Hollis William Frampton, Sr.

1913 – 1980

*abest*





Anne Breimaier,  
Matthias Gründig (Hg.)

---

## Hollis Frampton

*ADSVMVS ABSVMVS*

in memory of Hollis William Frampton, Sr.

1913 – 1980

*abest*





# *Inhaltsverzeichnis*

---

Geleitworte	05	<i>Prof. Dr. Karin Gludovatz</i>
	07	<i>Prof. Elke Seeger</i>
Einführung	09	<i>Anne Breimaier</i> <i>&amp; Matthias Gründig</i>
Zum prekären Status fotografischer Bilder in Hollis Framptons <i>ADSVMVS ABSVMVS</i>	17	<i>Anne Breimaier</i>
An Esthetic Krakatoa	40	<i>Matthias Gründig</i>
<i>ADSVMVS ABSVMVS</i> (11. Edition, 1982)	59	<i>Hollis Frampton</i>
Re-Design der Broschüre zur Ausstellung 2018	75	
Zu I. WHITE CLOVER	97	<i>Anne Breimaier</i> <i>&amp; Gregor Lietzau</i>
Zu II. JELLY	102	<i>Veronika Kurnosova</i>
Zu III. CUTTLEFISH	106	<i>Cora Straßburg</i>
	110	<i>Anastasia Ekatherina Luck</i>
Zu IV. CHIMÆRA	115	<i>Mark Baranovskiy</i>
	118	<i>Diana Toporkova</i>

Zu V. LOTUS	121	<i>Jonas Kamm</i>
	124	<i>Duc-Vinh Nguyen</i>
	127	<i>Francesco Gianni Consentino</i>
Zu VI. MIDSHIPMAN	130	<i>Max Hytrek</i>
Zu VII. OYSTER SHELL	133	<i>Agnesa Sch mudke</i>
Zu VIII. COMMON GARTER and EASTERN COACHWHIP	138	<i>Elsa Webmeier</i>
	143	<i>Céline van de Velde</i>
Zu IX. GARDEN TOAD	148	<i>Raphael Janzer</i>
Zu X. PEPPER	152	<i>Xiaole Ju</i>
	156	<i>Elena Bonometti</i>
Zu XI. GRASS FROG	160	<i>David Richard Müller</i>
Zu XII. MOURNING DOVE	162	<i>Joshua Eckstein</i>
Zu XIII. BROWN RAT	167	<i>Franca Maisba Oettli</i>
	170	<i>Pilar Caballero Alvarez</i>
Zu XIV. ROSE	175	<i>Lore Sommereyns</i>
Anmerkungen zur Technik	180	<i>Raphael Janzer &amp; David Richard Müller</i>
Ausstellungsansichten UG im Folkwang, 2018	185	<i>Niklas Baumberger</i>
Impressum	190	









# Geleitworte

---

*Karin Gludovatz*

Die vorliegende Publikation widmet sich der ersten Einzelausstellung des Künstlers Hollis Frampton in Europa, die im April und Mai 2018 im UG im Folkwang, Museum Folkwang, Essen stattfand. Sie dokumentiert jedoch noch mehr: die überaus gelungene Zusammenarbeit von Studierenden und Lehrenden, von Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen, von Kurator\*innen und einem Sammler und von zwei Hochschulen, der Folkwang Universität der Künste in Essen und der Freien Universität Berlin. Die Bereitschaft von Charles D. Sims, Framptons *ADSVMVVS ABSVMVVS* für die Arbeit mit Studierenden zur Verfügung zu stellen, bildete die Voraussetzung für die Realisierung des Projekts. Anne Breimaier und Matthias Gründig, den Initiator\*innen und Dozent\*innen, ist es zu danken, dass das Vorhaben Gestalt annahm und erfolgreich umgesetzt werden konnte – was ohne das außerordentliche Engagement der beteiligten Studierenden nicht möglich gewesen wäre.

Projektseminare sind in der Kunstgeschichte ausgesprochen beliebte Lehrformate, verlangen jedoch von allen Beteiligten einen enormen Einsatz. Dieser lohnt sich, gibt es im Prozess des Anwendens doch eine Menge zu erfahren und zu lernen. In diesem Fall waren Studierende beider Universitäten an vorbereitenden Arbeiten zu der Ausstellung und an der Erstellung des Katalogs beteiligt, in dem sie mit eigenen Beiträgen vertreten sind – für die meisten die erste Veröffentlichung. Die Freude an der gemeinschaftlichen Arbeit, am Experimentieren und an der Mitgestaltung merkt man dem Ergebnis an.

Was dieses Vorhaben so besonders macht, ist nicht nur die interuniversitäre Kooperation, sondern die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Studierenden der Kunstgeschichte und der Fotografie, von angehenden Wissenschaftler\*innen und angehenden Künstler\*innen.

Deren jeweilige Fachkenntnisse und die je spezifische Arbeitspraxis bedingen unterschiedliche Perspektiven auf die Arbeiten von Hollis Frampton und auch auf Fragen danach, was in einer Ausstellung vermittelt werden soll und auf welche Weise oder welche Faktoren für eine Katalogpublikation von besonderer Relevanz sind. Im steten Dialog konnten die Studierenden in besonderer Weise voneinander profitieren und haben darüber vielleicht auch gemeinsame Interessen entdeckt und Kontakte geknüpft, die über diese Zusammenarbeit hinausreichen werden.

Das Lehrprojekt zwischen der Folkwang Universität der Künste in Essen und der Freien Universität Berlin kann man als besonders geglückt bezeichnen. Es zeigt, was eine Kooperation, die institutionelle und disziplinäre Grenzen überschreitet, erreichen kann. In diesem Sinne ist allen daran Beteiligten sehr für ihr Engagement zu danken und zu hoffen, dass das Beispiel Schule macht.

*Karin Gludovatz, Oktober 2020*

*Professorin für neuere Kunstgeschichte  
Geschäftsführende Direktorin  
des Kunsthistorischen Instituts  
der Freien Universität Berlin*

Das Arbeiten am *Original* und mit *Originalen* hat an der Folkwang Universität der Künste in Lehre und Forschung eine lange Tradition. Schon früh begann Otto Steinert, Hochschullehrer für Fotografie, mit Unterstützung der Stadt Essen eine Sammlung von historischen Fotografien aufzubauen, die heute einen wichtigen Bestand der Fotografischen Sammlung am Museum Folkwang darstellen. Seine stetig wachsende Sammlung wurde Teil seiner Lehre, die den Begriff »Arbeit am Bild« prägte, den auch Schüler\*innen, die später selbst in Essen unterrichteten, mit in ihre Vorstellung einer anspruchsvollen Lehre integrierten.

Das in diesem Band vorgestellte und von Anne Breimaier und Matthias Gründig geleitete Hochschul- und Ausstellungsprojekt knüpft an diesen Gedanken in hervorragender Weise an. Folkwang-Studierende der Fotografie fanden die Möglichkeit, sich gemeinsam mit Studierenden des Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin über die 14 Farbabzüge einer Edition von Hollis Framptons konzeptueller Arbeit *ADSV MVS ABSVMVS* zu beugen. Sie diskutierten anhand der Originale subjektive Zugänge, begeisterten sich an feinen darstellerischen Differenzen unter den Prints und erarbeiteten Ausstellungs- und Rezeptionsstrategien, jeweils aus ihrer Perspektive als angehende Fotograf\*innen, Künstler\*innen und Kunstwissenschaftler\*innen.

Entstanden ist eine Ausstellung, die im Frühjahr 2018 im UG im Museum Folkwang in unserer jährlichen Präsentation künstlerischer Projekte von Master-Studierenden der Fotografie integriert war. Die vorliegende Publikation dokumentiert damit nicht nur das Ausstellungskonzept, sondern gibt Einblick in die Zusammenarbeit Studierender unterschiedlicher Disziplinen, die sich vielgestaltig und mit großer Phantasie und Begeisterungsfähigkeit mit dem historischen Bildkonvolut auseinandergesetzt haben.

*ADSVMVS ABSVMVS* ist ein Projekt mit großer Strahlkraft, das zeigt, wie vielfältig Lehre und Forschung an der Folkwang Universität der Künste aussehen und wie stark beides von über die Hochschule hinausgehenden Kooperationen profitieren kann: Wissenschaftlich begleitet konnten Studierende unter idealen Bedingungen an der Freien Universität Berlin am Original arbeiten, die Folkwang Universität der Künste konnte mit Unterstützung des Museum Folkwangs dieses kleine Forschungsprojekt publikumswirksam öffentlich zeigen. Unser besonderer Dank gilt den beiden Wissenschaftler\*innen Anne Breimaier und Matthias Gründig, die verantwortlich das Hochschulprojekt ins Leben gerufen haben, aber auch dem Museum Folkwang, insbesondere Hans-Jürgen Lechtreck, der die Ausstellung ermöglicht und sie mit seinen Mitarbeiter\*innen in allen Bereichen unterstützt hat.

*Elke Seeger, Oktober 2020*

*Professorin für Fotografie und Konzeption  
Prorektorin für Studium und Lehre  
der Folkwang Universität der Künste*

# Einführung

---

Anne Breimaier & Matthias Gründig

**A** *ADSVMMVS ABSVMMVS*, in memory of Hollis William Frampton, Sr., 1913 – 1980, *abest* (1982) geht auf ein Konzept des amerikanischen Künstlers und Kunstkritikers Hollis Frampton (1938 – 1984) zurück. Die Arbeit wurde in einer Auflage von 14 Editionen produziert. Jede Edition besteht aus 14 Fotopositiven von je 16 mal 20 Zoll und einer von Frampton entworfenen Broschüre,<sup>1</sup> in der ein einseitiger Einleitungstext und Schwarz-Weiß-Reproduktionen der Fotografien zusammen mit Titeln und Kurztiteln zu jedem Bild abgedruckt sind. *ADSVMMVS ABSVMMVS* entstand mit Hilfe des Conduit Grant, einer Förderlinie des New York State Council on the Arts, wofür sich Hollis Frampton 1981<sup>2</sup> mit Unterstützung der an die Syracuse University angebundenen Non-Profit-Organisation Light Work in Syracuse, New York, beworben hatte.<sup>3</sup> Die Förderung beinhaltete auch, dass *ADSVMMVS ABSVMMVS* erstmals vom 16. April bis 15. Mai 1982 in den Ausstellungsräumen von Light Work präsentiert wurde. Darauf folgte eine Präsentation in der Galerie des Visual Studies Workshop in Rochester, New York (5. 11. – 27. 11. 1982),<sup>4</sup> von der Installationsansichten existieren, die auch als Orientierung für die Installation von *ADSVMMVS ABSVMMVS* in einem Raum des UG im Folkwang im Museum Folkwang (13. 4. – 13. 5. 2018) durch die Herausgeber\*innen dieser Publikation dienen.

Die Präsentation von *ADSVMMVS ABSVMMVS* im Untergeschoss des Museum Folkwang kann als erste Einzelausstellung Hollis Framptons in Europa gewertet werden. In die konzeptuellen Gespräche, die der Ausstellung vorausgingen, flossen auch Gedanken zur Möglichkeit einer historischen Rekonstruktion von Ausstellungskonzepten mit Kunstcharakter ein. Die Essener Präsentation

von *ADSVMVS ABSVMVS* verstand sich vor diesem Hintergrund als Aktualisierung von Framptons damaligem Ausstellungskonzept in Rochester. In Zusammenarbeit mit Malte Lambert entstand in diesem Zusammenhang auch ein von Will Faller / The Estate of Hollis Frampton autorisiertes Re-Design der von Frampton 1982 entworfenen Broschüre, die auch in Essen integraler Bestandteil des Werk- und Ausstellungskonzeptes von *ADSVMVS ABSVMVS* war, neben den 14 Fotografien präsentiert wurde und im Raum oder auch außerhalb des Museums rezipiert werden konnte.<sup>5</sup> Die Seiten dieser aktualisierten Broschüre, wie sie auch im Abbildungsteil dieser Publikation zu finden ist, bilden Schwarz-Weiß-Reproduktionen der in Essen ausgestellten elften Edition von *ADSVMVS ABSVMVS* ab, die sich heute in US-amerikanischem Privatbesitz befindet. Außerdem sind dort Farb-Reproduktionen abgedruckt, die Hubert Graml an der Freien Universität Berlin von den 14 Fotografien angefertigt hatte, bevor sie in Essen, gerahmt mit dünnen schwarzen Holzleisten ohne Passepartout zur Sichtbarmachung der Ränder der Bilder gezeigt wurden.

Die 14 Fotografien, die schwarz-weißen Reproduktionen und die 15 Begleittexte von *ADSVMVS ABSVMVS* bilden in Raum und Broschüre ein dichtes semantisches Netz, das die kunstwissenschaftliche Aufgabe einer Deutung des Werkes maßgeblich verkompliziert. Geht man vom Intentionalen des Künstlers aus, auf das dieser in den Texten der Serie an vielen Stellen anspielt, scheint es berechtigt, hier Vorsatz zu vermuten.<sup>6</sup> Aufsätze zur Ordnung von Wissen, zur Fotografiegeschichte und -theorie und zur Konzeptkunst Nordamerikas stellten daher nur einige Zugänge dar, die Kunstgeschichte-Studierende der Freien Universität Berlin und Fotografie-Studierende der Folkwang Universität der Künste im Wintersemester 2017/18 im Rahmen zweier kooperativ organisierter Bachelor-Seminare angeboten wurden, um Framptons Werk zu begegnen. Die individuellen Fragestellungen, mit denen *ADSVMVS ABSVMVS* in den Seminaren in Berlin und Essen konfrontiert wurde, orientierten sich dabei sowohl an den Forschungsinteressen der beiden Dozierenden, Anne Breimaier (»Fotografie als/mit Konzept«) und Matthias Gründig (»Das Foto als Mumie«), als auch an den individuellen Interessen der



teilnehmenden Fotograf\*innen und Kunstwissenschaftler\*innen, die sich im Verlauf des Semesters anhand von Bild-Pat\*innenschaften für einzelne Fotografien herausbildeten.

Die Universitätskooperation hatte prozessualen und experimentellen Charakter. Vom 18. bis zum 20. Januar 2018 trafen sich beide Gruppen zu einem zweitägigen Workshop in Berlin, wo am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin mit den Vintage-Abzügen der elften Edition von *ADSVMVVS ABSVMVVS* gearbeitet wurde, bevor diese bei Flohr & Cie in Berlin gerahmt und mit einem Privattransport nach Essen gebracht wurden. Beide Gruppen besuchten zusammen die Wunderkammer Olbricht im mittlerweile geschlossenen me Collectors Room<sup>7</sup> und die Alfred-Ehrhardt-Stiftung in Berlin.<sup>8</sup> Anschließend wurde im Rahmen eines abendlichen Workshops mit Bier und Lotuswurzelchips im Projektraum kma71 die Möglichkeit einer Aktualisierung des historischen Ausstellungskonzepts von Hollis Frampton mit Kopien der Bilder und Texte von *ADSVMVVS ABSVMVVS* diskutiert und räumlich erprobt.<sup>9</sup>

Viele interpretatorische Fahrten, die in den beiden Seminarkontexten verfolgt worden waren, konnten in Vorbereitung der Beiträge zu dieser Publikation im Rahmen des Workshops kollaborativ, komparatistisch, unter Berücksichtigung der Materialität der Vintage-Prints und im Hinblick auf die Aufgabe ihrer räumlichen Präsentation entwickelt werden. Im interdisziplinären Austausch der Seminarteilnehmer\*innen miteinander wurden zudem semantische Kontingenzen im Bild-Text-Geflecht von *ADSVMVVS ABSVMVVS* deutlich, was schließlich auch möglich machte, die Arbeit in einen größeren kunstwissenschaftlichen Kontext einzuordnen.

Die Aufsätze und Essays der Dozierenden und Studierenden, die aus diesem Prozess hervorgingen, sind im ersten und zweiten Teil dieses Kataloges versammelt und spiegeln von ›poetisch-assoziativ‹ bis ›kunstwissenschaftlich-diszipliniert‹ eine Vielzahl an möglichen Zugängen zu *ADSVMVVS ABSVMVVS* wider. Dabei diente bisweilen Framptons eigener Schreibstil als Vorbild, den er selbst als poetisch und wagemutig beschrieb.<sup>10</sup> In den Überschneidungen, Widersprüchen und Redundanzen, die sich zwischen den Beiträgen manifestieren, beansprucht dieser begleitend zur Ausstellung im UG im Folk-

wang konzipierte Band dabei keinesfalls, *ADSVMS ABSVMS* hermeneutisch zu dechiffrieren. Vielmehr macht er die von Frampton im Werk angelegte Vielfalt an möglichen Bezügen als künstlerisches Konzept sichtbar, dem auch didaktische Impulse innewohnen, was wiederum für die akademische Lehre selbst fruchtbar gemacht werden konnte. Im Einzelfall konnte dies auch bedeuten, dass es keinen anderen Weg zum Werk gibt, als den eigenen.

Suchte man bislang nach Hollis Frampton in den groß angelegten Kunstgeschichtsschreibungen Nordamerikas, fand man seinen Namen meist im Kontext des sogenannten Structural Film erwähnt. Warum es bis heute nur in Ansätzen gelungen ist, Framptons vielseitiges Schaffen in Film, Fotografie, Xerographie, Collage, Musik und Kunstkritik jenseits dieser historischen Nische im Kunst- und Diskursgeschehen seiner Zeit zu verorten, hat auch mit der nur langsam voranschreitenden Aufarbeitung seines weit verstreuten Werknachlasses zu tun. Die beiden Seminare, die Workshops, die Ausstellung und Publikation, die aus der Zusammenarbeit von Kunstwissenschaftler\*innen und Fotograf\*innen hervorgegangen sind, verstehen sich daher auch als Beitrag zur Diversifizierung der Forschung zu Framptons vielseitigem Werk.

Weder die Ausstellung im UG des Museum Folkwang noch dieser Band wären ohne die Unterstützung von einzelnen Personen und der großzügigen Förderung von institutioneller Seite möglich gewesen. Wir möchten an erster Stelle den Studierenden danken, die sich auf das Wagnis eingelassen haben, mit Ausdauer und Genauigkeit Hollis Framptons künstlerischem Universum zu begegnen, das als fordernd und bisweilen gezielt überfordernd auf gewillte Betrachter\*innen zugeht. Wir sind Prof. Dr. Karin Gludovatz vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin sowie Franziska Lésak zu großem Dank verpflichtet, die das Buchprojekt von der ersten Idee an unterstützt haben. Unser Dank gilt außerdem Hans-Jürgen Lechtreck und Petra Steinhardt vom Museum Folkwang sowie Prof. Gisela Bullacher von der Folkwang Universität der Künste, die unserer Ausstellungsidee gegenüber aufgeschlossen waren und uns, wie auch Franziska Kunze, beim Aufbau unterstützt haben. Charles

D. Sims (MD) hatte die Idee zur Ausstellung und übernahm großzügig die Kosten für Transport und Rahmung der Fotografien aus seiner Sammlung. Einen riesigen Dank möchten wir Malte Lambert aussprechen, der uns stets aufs Neue mit seiner historisch informierten und sorgsam Gestaltung der Broschüre, des Plakats, des Flyers zur Ausstellung und vor allem dieses Bandes begeistert hat. Niklas Baumberger danken wir für die Anfertigung der Ausstellungsansichten, die im hinteren Teil dieser Publikation abgedruckt sind. Der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V. sei für die Förderung von zwei Dritteln der Produktionskosten für Druck und Layout gedankt. Prof. Dr. Andreas Jacob, Rektor der Folkwang Universität der Künste und Prof. Elke Seeger, Prorektorin für Studium und Lehre, gebührt unser Dank für ihr Vertrauen, uns mit diesem Katalog in die Folkwang Edition aufzunehmen und uns zusätzliche Fördermittel zur Steigerung der Auflage zu gewähren. Weiterhin wurde die Auflage durch die Fachgruppe Fotografie der Folkwang Universität unterstützt, wir danken hierfür insbesondere Prof. Christopher Muller und Prof. Dr. Steffen Siegel. Durch einen großzügigen Reisekostenzuschuss der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Folkwang Universität (GFFF) und die Fachgruppe Fotografie konnte die Reise des Essener Seminars nach Berlin finanziert werden. Wir danken außerdem Hubert Graml von der Freien Universität Berlin für die Anfertigung der Reproduktionen der Fotografien für den Abdruck in diesem Buch, Steffen Lang von der Druckerei Heenemann in Berlin für die großzügige Spende von Flyern und Postkarten für die Ankündigung der Ausstellung und die herzliche Zusammenarbeit, Ben Nurgenc für den Transport der gerahmten Fotografien von Berlin nach Essen und Kathrin Heimbürger, die uns zu einem frühen Zeitpunkt mit konzeptionellem Rat und praktischer Unterstützung zur Seite stand, als noch nicht klar war, dass unsere kühnsten Wünsche für dieses Projekt in Erfüllung gehen würden. Für die Zusendung von für unsere Recherche essenziellen Ausstellungsansichten der Präsentation von *ADSVMVS ABSVMVS* in Rochester möchten wir herzlich Jessica Johnston, Assistant Director des Visual Studies Workshop, danken. Wir sind außerdem Jeffrey Hoone und Tom Bryan dankbar, die uns kurz vor Drucklegung noch Auskunft über ihre Zusammen-

arbeit mit Hollis Frampton bei Light Work erteilt. Last but not least danken wir Will Faller für seine uneingeschränkte Unterstützung, der uns wiederholt Zugriff auf sein Archiv gewährte und uns die Erlaubnis zum Abdruck der Reproduktionen in diesem Katalog und die Vervielfältigung der Fotografie der Rose auf den Werbematerialien zur Ausstellung gab.

*Berlin/Essen, November 2020*

- 
- 1 Ein unbeschnittener Druckbogen von acht der insgesamt 16 Seiten der Broschüre Framptons kann als Nummer 2003.1253.0011 im Online-Katalog des George Eastman Museum, Rochester, New York, eingesehen werden: <https://www.eastman.org/collections-online> (19. 7. 2020). Vgl. Hollis Frampton: *ADSVMS ABSVMS*, in memory of Hollis William Frampton, Sr., 1913 – 1980, *abest*, hg. von Visual Studies Workshop und Light Work, Syracuse, Rochester 1982. Im Archiv von Will Faller/The Estate of Hollis Frampton befinden sich mehrere Briefe, schwarz-weiße Testprints der 14 Bildmotive von 4 × 5 Zoll und der bislang unveröffentlichte und undatierte Entwurf Framptons für das Titelblatt und den Einleitungstext der Broschüre in Form eines Computerausdrucks mit handschriftlichen Anmerkungen des Künstlers. Wie Briefe von Hollis Frampton an Tom Bryan und Phil Block, Co-Direktoren von Light Work, Syracuse, vom 17. Februar 1981 und 27. Mai 1982 belegen, begann die Produktion von *ADSVMS ABSVMS* im April 1981, letzte Entscheidungen zur Gestalt der Broschüre, etwa, dass auch Schwarz-Weiß-Fotografien (»monochromes«) der 14 Motive dort abgedruckt werden sollen, traf der Künstler erst im Mai 1982. Das lässt darauf schließen, dass die Broschüre in ihrer im George Eastman Museum archivierten endgültigen Form noch nicht für die erste Präsentation der Serie bei Light Work (16. 4. – 15. 5. 1982) vorlag.
  - 2 Vgl. Proposal for *ADSVMS ABSVMS*. In: Bruce Jenkins (Hg.): *On the Camera Arts and Consecutive Matters*, *The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge (Mass.), London 2009, S. 105.
  - 3 Tom Bryan teilt Hollis Frampton bereits am 19. Januar 1981 per Brief mit, dass ihm die Fördersumme von 4000\$ für das Projekt zugesprochen wurde und gestaffelt ausgezahlt werden wird – 3000\$ sofort und 1000\$ kurz vor Fertig-

- stellung der Arbeit. In einem unveröffentlichten Brief vom 18. Juni 1982 an Frampton spezifiziert Jeffrey Joseph Hoone, Direktor von Light Work, die Förderung als Conduit Grant des New York State Council on the Arts (NYSCA). In seinem Brief vom 27. Mai 1982 teilt Frampton Phil Block mit, dass das Budget für die Herstellung der 14 Portfolios zur Serie, mit dem auch die Kosten für das Kaschieren der Bilder und die Anschaffung von Präsentationsboxen abgedeckt werden sollte, ausgeschöpft sei.
- 4 Die Ausstellungshistorie von *ADSVMMVS ABSVMVS* umfasste bis zum Tod Framptons im Jahr 1984 außerdem eine Präsentation der Arbeit im vierten Stock der CEPA Gallery in Buffalo, New York (9. – 30. 4. 1983), und in der von Susan Krane und Bruce Jenkins noch zusammen mit Hollis Frampton konzipierten retrospektiven Ausstellung seiner Fotografien, Xerographien und Collagen *HOLLIS FRAMPTON: Recollections/Recreations* in der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (29. 9. – 25. 11. 1984), die später in das Long Beach Museum of Art, Long Beach (11. 2. – 24. 3. 1985), das Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, Purchase, New York (14. 4. – 10. 6. 1985), und das Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas (2. 8. – 27. 9. 1985), wanderte. Anlässlich des Ankaufs der vierten Edition von *ADSVMMVS ABSVMVS* durch das Whitney Museum of Modern Art (Online: <https://whitney.org/collection/portfolios/48344> (12. 7. 2020)) wurde diese Edition von *ADSVMMVS ABSVMVS* zuvor im Ausstellungsraum Room East, New York City, präsentiert, zusammen mit einem Reprint der von Frampton entworfenen Broschüre, seinem Förderantrag beim NYSCA und diversen Ephemera aus dem Archiv des Estate of Hollis Frampton (Online: <http://www.roomeast.com/exhibitions/hollis-frampton/> (12. 7. 2020)).
  - 5 In einer Vitrine im Ausstellungsraum wurde außerdem das *Contact Sheet 28*, ein Veranstaltungsflyer von Light Work aus dem Jahr 1982 gezeigt, das rückseitig zehn der vierzehn Motive von *ADSVMMVS ABSVMVS* in schwarz-weiß und alle 15 Texte zur Serie abbildet. Diese Abbildungen erlauben laut Raphael Janzers und David Richard Müllers *Anmerkungen zur Technik* Rückschlüsse darauf, dass Frampton für diese Bildentwürfe zur Serie mit Diafilm und nicht mit fotografischen Negativen gearbeitet hat. Zudem war ein Scan der beiden Seiten des undatierten Computerausdrucks mit dem Dateinamen »FILE:PROPOSAL.SYR/« von Frampton in der Vitrine zu sehen, den der Künstler (vermutlich im Jahr 1980) bei Light Work als Antrag auf Förderung für das Projekt eingereicht hatte. Jenkins datiert seine Transkription des Proposal for *ADSVMMVS ABSVMVS* mit 1981 (Vgl. Fußnote 2).
  - 6 In Brief vom 27. Mai 1982 an Phil Block beschreibt Hollis Frampton den Einleitungstext von *ADSVMMVS ABSVMVS* etwa als Tüftelei (»to puzzle over«).
  - 7 Online: <https://www.me-berlin.com/wunderkammer/lang/de/> (12. 7. 2020).
  - 8 Die Ausstellung *Nautilus. Schnecken, Muscheln und andere Mollusken in der Foto-*

*grafie* (13. 1. – 15. 4. 2018) in der Alfred-Ehrhardt-Stiftung wurde kuratiert von Stefanie Odenthal und Dr. Christiane Stahl. Zur Ausstellung erschien ein Katalog im Michael Imhof Verlag, Petersberg 2017.

- 9 Als Ergebnis dieses Prozesses waren in der kma71 außerdem unter dem Titel *Hollis Frampton Lab* (22. 1. – 31. 1. 2018) alle Materialien präsentiert und für zehn Tage öffentlich zugänglich, die im Verlauf des zweitägigen Workshops mit den Seminarteilnehmer\*innen aus Essen und Berlin zum Einsatz kamen. Online: <http://kma71berlin.de/en/installment/hollis-frampton-lab/> (12. 7. 2020).
- 10 Siehe Hollis Frampton: OX HOUSE CAMEL RIVERMOUTH. a preface. In: ders.: *Circles of Confusion*. Film, Photography, Video, Texts 1968 – 1980, Rochester 1983, S. 7 – 11, hier S. 10.



# Zum prekären Status fotografischer Bilder in Hollis Framptons *ADSV MVVS ABSV MVVS*, in memory of Hollis William Frampton, Sr., 1913–1980, *abest*

---

*Anne Breimaier*

Vom 5. bis 27. November 1982 konnten die 14 Fotografien von *ADSV MVVS ABSV MVVS*, gerahmt von einem schmalen weißen Passepartout und dünnen silbernen Leisten, in den Räumen der Visual Studies Workshop Gallery in Rochester im Bundesstaat New York betrachtet werden. Beginnend mit dem Schriftzug »Hollis Frampton« reiheten sich die Bilder auf Augenhöhe in gleichmäßigem Abstand an der Wand des Raumes entlang auf, an erster Stelle die Fotografie eines gepressten Kleeblattes, an letzter die einer getrockneten Rose. Der Grundriss des Ausstellungsraumes lässt sich kaum anhand der meist unscharfen Installationsansichten rekonstruieren. In den leicht verwinkelten Räumen sind nebst Topfpflanze auch ein Notenständer mit Gästebuch und ein kurzes Regalbrettchen an der Wand zu erkennen, auf dem mehrere Exemplare einer Faltbroschüre stehen. Geht man davon aus, dass es sich bei der Broschüre um die heute im George Eastman Museum als Druckfahne erhaltenen Seiten des Faltblattes zu *ADSV MVVS ABSV MVVS* mit Einleitungstext, schwarz-weißen Miniaturreproduktionen der Fotografien und darunter abgebildeten Kurztexten handelt, wird vorstellbar, dass die Besucher\*innen der Ausstellung in Rochester mit diesem Heft in der Hand alle 14 Fotografien betrachteten, wie dies auch 2018 im UG des Museum Folkwang möglich war. In welcher Reihenfolge die Bilder jedoch angesehen und die insgesamt 15 Texte dazu gelesen werden konnten, die Frampton sowohl als Einleitung zur Serie als auch zur Erläuterung der einzelnen Fotografien verfasst hatte, war

jeder Besucher\*in selbst überlassen. Die Broschürentexte enthielten diesbezüglich keine Handlungsanweisung. Bei Betreten des Raumes mussten jedoch grundsätzliche Entscheidungen getroffen werden. Entschied man sich für die bloße Betrachtung der Fotografien, sah man sich mit verschiedensten organischen Resten, arrangiert in einer immer gleichen Bildkomposition, konfrontiert. Entschied man sich, dabei auch die Broschüre zur Hand zu nehmen, konnten dort der Titel der Serie, kleinformatige Reproduktionen der 14 Fotografien von *ADSVMVS ABSVMVS*, durchnummeriert und betitelt mit einem biologischen Namensverzeichnis der abgebildeten Tierkörper und Pflanzenteile, gefunden werden. Der einseitige Einleitungstext breitete Zusammenhänge zu Fotografie, Zeit und Taxonomie aus. Unter jeder Miniaturansicht der einzelnen Fotografien befanden sich mehrere Sätze zum Motiv, etwa dessen Fundort, Symbolik oder kulinarische Hintergründe.

Die Betrachtung der Fotografien und die Lektüre ihrer Begleittexte, zu denen *ADSVMVS ABSVMVS*, installiert von Frampton in Rochester, herausforderte, konnten bei Begehung des Ausstellungsraumes nach Bedarf kombiniert werden. Wer sich lange genug Zeit ließ, hatte die Möglichkeit, das dichte Netz an Einzelinformationen als gezielt von Hollis Frampton konzipiertes System von Bild und Text zu reflektieren, was bei Mitnahme der Broschüre auch außerhalb des Ausstellungsraumes fortgeführt werden konnte. Diese aktive Kombination von bildlichen und textlichen Sinneinheiten, wie sie beim Schreiten durch den Ausstellungsraum in beiden Ausstellungssituationen – 1982 in Rochester und 2018 in Essen – geleistet werden konnte, war auch Inspiration für die Sammlung individueller Zugänge zu den einzelnen Fotografien und ihrer Funktion im Werkverbund von *ADSVMVS ABSVMVS*, wie sie in dieser Publikation zu finden sind.

Wie Raphael Janzer und David Richard Müller in ihrem Beitrag zeigen, sind deutliche Unschärfen und Abdrücke der Negativbühne, Schmutzpartikel und Haare auf den 14 Fotografien von *ADSVMVS ABSVMVS* zu erkennen. Die beiden Fotografen stellen am Ende ihres Beitrages daher die Frage nach der möglichen Absicht einer solchen, wie sie es nennen, »schlampigen« Arbeitsweise

Framptons. Im Folgenden soll gezeigt werden,<sup>1</sup> dass bei dieser vermuteten Fahrlässigkeit Framptons von einer gezielten Zurichtung der Fotografien durch den Künstler gesprochen werden kann, mit der das einzelne fotografische Bild, verstanden als Material und Werkzeug des Fotografen, an den Zustand der abgebildeten Lebewesen angenähert wird: mit Stecknadeln fixierte Präparate, die vor ihrer Präsentation als Fotografiertes bereits verschiedene Formen der Verrottung, Trocknung, Plättung, Beschneidung, Fixierung und Ausrichtung durchlaufen hatten. Diese Objekte rekurrten laut Frampton in ihrer Gestalt metaphorisch auf das fotografische Bild als solches.<sup>2</sup> Der Begriff der Zurichtung<sup>3</sup> soll im Folgenden daher für ein Nachdenken über Framptons künstlerischen Gebrauch fotografischer Bilder vorgeschlagen werden, wie er sich anhand von *ADSVMMVS ABSVMVS* zeigen lässt, aber bereits seit 1958 in Framptons Werken aufscheint, in denen Fotografie zum Einsatz kommt. Es soll im Folgenden demonstriert werden, dass gerade durch eine spezifische Zurichtung das epistemische Potential von Fotografie für Frampton am Bild zum Vorschein kommt, was für ihn auch auf eine mögliche Zukunft von Fotografie in ihrem doppelten Status als Kunstform und Erkenntnismedium verweist.

Hollis Frampton, der viele Jahre als Fototechniker arbeitete<sup>5</sup> und früh begann, Film und Fotografie, deren Geschichte und Theorie zu unterrichten,<sup>6</sup> scheint sich, seit seiner Ankunft in New York City im Jahr 1958 bis zu seinem Tod in Eaton, New York, im Jahr 1984, nach ersten Ausflügen in die Porträt-, Mode-, und Landschaftsfotografie, kategorisch von einer Fotografie abzugrenzen, wie sie noch von den Heroen des fotografischen Modernismus betrieben wurde, über die er auch als Autor schrieb.<sup>7</sup> Bereits zu Beginn der 1960er Jahre experimentiert Frampton mit chemikalisch bearbeiteten Negativen.<sup>8</sup> Framptons Schriften lassen seit dieser Zeit eine methodische Auseinandersetzung mit Fragen zur Geschichte und Theorie der Fotografie erkennen.<sup>9</sup> Auch *ADSVMMVS ABSVMVS* ist heftig durchwirkt von Rekursen auf dieses Vorgänger\*innenwissen.<sup>10</sup>

Edward Westons ikonisch gewordene Fotografie einer frischen Paprikaschote mit dem Titel *Pepper No. 30* (1930),<sup>11</sup> die als »Bodybuilder-Paprika«, wie dies Xiaole Ju in seinem Beitrag formuliert, noch formatfüllend als Ikone ihrer Gattung im Bild thronen darf,

scheint von Frampton im zehnten Bild von *ADSVMMVS ABSVMMVS*, X. PEPPER (*Capsicum longum*) ihrer Alleinstellung im Bild entledigt worden zu sein. Gerahmt durch eine Kröte, IX. GARDEN TOAD (*Bufo americanus*), und einen Frosch, XI. GRASS FROG (*Rana pipiens*), ist sie jetzt in ihrer für den Verzehr zugerichteten Form als Gartenernte abgebildet. Der kurze Text zum Bild unterstützt die kulinarische Bedeutung des Gemüses.<sup>12</sup> Dass das siebte Bild von *ADSVMMVS ABSVMMVS* das Erkennen von Ähnlichkeit zu den Muschelbildern Westons möglich macht, legt Agnesa Schmutke mit ihrem Beitrag zur siebten Fotografie von *ADSVMMVS ABSVMMVS* mit dem Titel VIII. OYSTER SHELL nahe. Die Seminargruppen aus Essen und Berlin konnten während eines gemeinsamen Besuchs in der Alfred-Ehrhardt-Stiftung in Berlin, der von Céline van de Velde moderiert wurde, die mit einem Beitrag über fototheoretische Rekurse im Bild zweier weiterer Gartenbewohner, VIII. COMMON GARTER (*Thamnophis sirtalis*) and EASTERN COACH-WHIP (*Masticophis flagellum*), vertreten ist, einen Vintage-Print von Edward Westons *Shell* (1927) diskutieren. Die Erwähnung der Bayard Street in New York im Bildtext zur dritten Fotografie der Serie, III. CUTTLEFISH, lässt ferner, wie Matthias Gründig im gemeinsamen Workshop mit beiden Seminaren an der Freien Universität Berlin aufzeigte, an Hippolyte Bayard denken, dem Erfinder des nach ihm benannten Direktpositiv-Verfahrens. Folgt man dieser Fährte der Rekursivität weiter, die durch das Zusammenspiel von fotografischem Bild und Text mit *ADSVMMVS ABSVMMVS* von Frampton gelegt wurde, befindet sich der kläglich erstarrte Frosch im elften Bild der Serie tatsächlich an gleicher Stelle im Bildverlauf wie der gekreuzigte Jesus in den 14 Kreuzwegstationen. Die Versuchung ist zudem groß, der Serie anhand eines übergeordneten Themas, wie dem der Evolution (vom Einzeller zum Säugetier), der Biografie (Geburt, Leben und Tod von Hollis Framptons Vater) oder der Sammlung (als Vorstufe von Wissenschaft) kohärent Bedeutung zuzuschreiben.

Der Einsatz einer Vielzahl von Anspielungen, Referenzen und Zitaten in Bild und Text gehörte tatsächlich zu Framptons Praxis als Künstler und Kunstkritiker,<sup>13</sup> für ein Verständnis von *ADSVMMVS ABSVMMVS* können diese Bezüge jedoch allenfalls als

»visuelle und methodische Klischees«<sup>14</sup> identifiziert werden, eine Wendung, die bereits für Framptons erste Fotoserien brauchbar gemacht werden kann, mit denen er auf Motive und Bildkompositionen seiner Vorgänger\*innen anspielt.<sup>15</sup>

Man muss vielleicht wirklich an einer »analytischen Neurose« leiden, wie Max Hytrek dies in seinem Beitrag formuliert, um Spuren dieser Klischees in *ADSVMVVS ABSVMVVS* dennoch weiter zu verfolgen. Tatsächlich ist aber oft nicht einmal zu erkennen, wie das abgebildete Lebewesen, über das Frampton in den Begleittexten zu den Bildern schreibt, überhaupt ausgesehen haben könnte. Davon zeugt womöglich am deutlichsten die pergamentartig ins Viereck gefaltete Haut, bei der es sich laut Frampton um einen zum Verzehr zugerichteten Körperteil einer sogenannten Seeblase, II. JELLY (*Physalia physalis*), handeln soll, die er im Text in ihrer ursprünglichen Form als Lebewesen beschreibt, jedoch als zugerichteten Kadaver abbildet. Diese eklektischen Beschreibungen der Motive taugen zudem kaum dazu, über die abgebildeten Objekte wissenschaftlich fundiertes Wissen zu erlangen.<sup>16</sup> Und wie Raphael Janzer und David Richard Müller zeigen konnten, sind die Fotografien in der Tat technisch zu »schlecht«<sup>17</sup> hergestellt, um dem professionellen Anspruch eines wissenschaftlichen Naturstudiums gerecht zu werden. Auch der Anspruch, aus dem Einleitungstext zur Serie konkrete Thesen zur Fotografie abzuleiten, muss notwendigerweise ein Fragment bleiben, zieht man nicht andere Dokumente, wie die Bewerbung um Fördergelder des Künstlers und zeitgleich zur Serie entstandene Texte Framptons<sup>18</sup> zu Rate, die jedoch beim Ausstellungsbesuch nicht zur Verfügung stehen. Erst nach vollbrachter Interpretationsarbeit, von der dieser Katalog stolz Zeugnis gibt, kann mit Sicherheit behauptet werden, dass man Proband\*in eines von Frampton inszenierten Vexierspiels geworden ist. Die Verweisebene der Serie führt bestenfalls ins Vage. Die Verfasstheit und Präsentationsform der fotografischen Bilder und ihrer Begleittexte im Ausstellungsraum treten damit stärker in den Vordergrund.

Die Fotografien zeigen Objekte, mittig auf schwarzem Grund platziert und für die angenehme Betrachtung auf Augenhöhe installiert. Keine bekömmlichere Weise, ein fotografisches Motiv zu

genießen, scheint beim Schreiten durch den Ausstellungsraum vorstellbar. Die »pretexts« der 14 Fotografien, wie Frampton die Referenten der Bilder im Einleitungstext nennt, waren im wirklichen Leben von unterschiedlicher Größe, durch *ADSVMMVS ABSVMMVS* wird es jedoch möglich, ein Kleeblatt bequem im selben Skalierungsverhältnis zum Bildformat zu studieren wie eine Ratte. Die Begleittexte zu den einzelnen Bildern ermöglichen die weitere, wenngleich, oberflächliche Vertiefung ins Objekt. Der Einleitungstext macht zugleich darauf aufmerksam, dass es sich dabei jedoch noch immer um den »text«, also Fotografien, handelt, die man gerade betrachtet, und nicht um die abgebildeten toten Lebewesen selbst.<sup>19</sup> Mit den Bildern, so Frampton weiter in seinem Einleitungstext, sei damit ein zugleich »unvorstellbarer« (»unimaginable«) und dabei doch recht »gewöhnlicher« (»ordinary«) Fall bei der Wahrnehmung von Fotografien angesprochen. Ein Objekt und seine fotografische Repräsentation konkurrieren in einem Bild um unsere Aufmerksamkeit: »out of mutual rejection, an oscillation of attention whose momentary frequency is the implicit *cantus firmus* of our thought.« Gewöhnlich mag daran sein, dass jede Fotografie zugleich abbildet und dadurch auf etwas in der Welt verweist, das abgebildet wurde, und seien es Spuren des Apparats oder des chemikalischen Prozesses, der zu ihrer Entstehung beigetragen hat. Als ungewöhnlich könnte jedoch beschrieben werden, dass die zur Betrachtung angebotenen Fotografien in *ADSVMMVS ABSVMMVS* scheinbar dafür hergestellt wurden, genau diese eine Differenzerfahrung zu vermitteln. Man könnte auch sagen, dass die Bilder auf diese Funktion hin zuge richtet wurden. Dafür wurde von Frampton in Rochester meist ein Objekt pro Bild auf schwarzem Bildgrund mit weißem Passepartout isoliert, was durchaus an wissenschaftliche Aufnahmen von Präparaten erinnert, aber vor allem ermöglicht, dass das Objekt auf der Fotografie im Ausstellungsraum so wahrgenommen wird, als wäre es auf der Bildfläche zur Betrachtung aufgebahrt. Bis auf scheinbar Irreguläres, wie belichteter Schmutz, der Einzug ins Bild gefunden hat, ist es nur das abgebildete Objekt selbst, das, befreit von Kontext und ohne Ablenkung, ins Auge fällt.

Im Einleitungstext der Serie bestätigt Frampton diesen konzeptuellen Hintergrund der Bilder: »they were to be photographed



understanding them to harmonize with photographs then unmade according to a principle within the economy of the intellect.« Es handelt sich hier also nicht vorrangig um Rekurse auf visuelle Klischees, wie sie von anderen Fotograf\*innen vor Frampton hergestellt wurden. Die 14 Bilder der Serie werden vom Künstler vielmehr als »harmonisiert mit einem Prinzip des Verstandes« begriffen. Folgt man Framptons Bemerkung über die »Oszillation unserer Aufmerksamkeit« zwischen »pretext« und »text« an dieser Stelle weiter, könnte man so auch formulieren, dass unser Verstand uns zwar vorschreibt, die Objekte auf den Fotografien von *ADSVMS ABSVMVS* so wahrzunehmen, als lägen sie vor uns, was wir jedoch tatsächlich sehen, ist ihre fotografische Repräsentation, die eine solche Aufbahrung simuliert. Es geht Frampton dabei jedoch nicht um »Repräsentation an sich«, wie dies für künstlerische Arbeiten nordamerikanischer Künstler\*innen behauptet wurde, die in etwa zeitgleich zu *ADSVMS ABSVMVS* entstehen, und auch auf das fotografische Bild in seiner Funktion als »signifying structure« rekurrieren.<sup>20</sup> Framptons Fotografien spielen aufgrund ihrer spezifischen Struktur vielmehr mit unserer Fähigkeit, unser Sehen und das Wissen über das Gesehene nach Bedarf zu separieren. Das Denken (»thought«), so Frampton, ist dafür notwendige und aktive Handlung zugleich. Wir starren auf die Ratte und ihr zerfledderter Körper bietet uns genug Details, um unsere Schaulust am Objekt zu befriedigen. Lassen wir uns jedoch auf Framptons Worte im Einleitungstext zur Oszillation am fotografischen Bild ein, wird aus unserem Starren ein informierter Blick, der nicht länger nur die Ratte als willenlos abgebildetes Objekt, sondern auch ihr Abbild als willentlich Konstruiertes erfassen kann. Frampton setzt an dieser Stelle den Begriff des Verstandes (»intellect«) ein, der potentiell beide Handlungsmöglichkeiten beinhaltet. Obwohl es sich nach unserem Empfinden bei dieser Oszillation um ein flüchtiges Phänomen handelt – wir nehmen uns für einen sehr kurzen Moment vor dem Bild dabei wahr, wie wir plötzlich die Fotografie selbst und nicht nur das Objekt auf ihr zu sehen glauben – ist dies für ihn zugleich ein impliziter (»implicit«) Modus und Defekt (»a temporary defect«) unserer Wahrnehmung, der sich anhand der Betrachtung eines fotografischen Bildes zeigt. Bei der Metapher eines »cantus firmus«, die Frampton dem Denken

dabei zur Seite stellt, handelt es sich um einen Begriff, den er der Musik entlehnt. Unser Denken wird damit als eine stetige Melodie charakterisiert, die die Potenz besitzt, sich in einem ansonsten polyphonen Stück durchzusetzen.

Der Einleitungstext von *ADSVMVS ABSVMVS* verweist damit gezielt auf die für Frampton zentrale Eigenschaft seiner Bilder, auf diese theoretischen Zusammenhänge zugerichtet zu sein und könnte als instruktiv für ihre Betrachtung im Ausstellungsraum beschrieben werden. Dabei könnte es zwar so scheinen, als traue Frampton seinen Fotografien nicht zu, die Aussage selbst zu vermitteln, für die sie geschaffen wurden. Positiv formuliert könnte das Wechselspiel zwischen Bild und Text im Werkverbund der Serie jedoch auch als Schlüssel zu Framptons Kunstverständnis verstanden werden, wie es sich seit Ende der 1950er Jahre in seinen Schriften und Fotoserien entwickelt hat. Es zeugt zugleich von der Skepsis und Faszination des Künstlers an der illusionistischen Kraft der Fotografie<sup>21</sup> und benötigt auch im Kontext von *ADSVMVS ABSVMVS* die Sprache – in Form von Titeln, Begleittexten und analogistischen Begriffen (»text«, »pretext«) angewandt auf Aspekte des Fotografischen – um auf diese Kraft hinzuweisen und ihr zugleich Einhalt zu gebieten.<sup>22</sup>

1963 behauptet Frampton bereits: »I can make a good photograph from any subject.«<sup>23</sup> Auf das Motiv einer Fotografie, die auf ein »Prinzip des Verstandes« zugerichtet ist, scheint es ihm auch 1982 nicht vorrangig anzukommen. Ob Kleeblatt, Lotuswurzelscheiben oder Schlangenhäute also, könnte im Lichte dieser Feststellung für *ADSVMVS ABSVMVS* formuliert werden, alle Fotografien sind reich an »text«, der auf einen »pretext« verweist, wozu auch die von Raphael Janzer und David Richard Müller erwähnten Schmutzpartikel, Unschärfen und sichtbaren Spuren der Negativbühne gezählt werden müssen, die auf den Produktionsprozess der Bilder verweisen. Dieser »text« existiert jedoch nur, um die im Einleitungstext formulierte Erkenntnis einer Oszillation am Bild als Eigenschaft zu vermitteln, die für Frampton ferner Rückschlüsse auf die Verfasstheit unseres Bewusstseins (»consciousness«) zulässt.

Im Hinblick auf die sorgfältig und überzeugend geführten Belege zur spezifischen Bedeutung der einzelnen Fotografien und Texte im Verbund von *ADSVMVS ABSVMVS*, die in diesem Buch versammelt

sind, muss diese Schlussfolgerung jedoch relativiert werden. So kann dieser Band auch als erweiterter Beleg dafür verstanden werden, dass die Bilder und Texte von *ADSVMMVS ABSVMVS*, die als Werkverbund traditionelle visuelle Konzepte der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte, wie die Kreuzwegstationen Jesu, die Wunderkammer, das Herbarium, oder den Bilderatlas evozieren, gezielt Ähnlichkeitsverhältnisse<sup>24</sup> herstellen. Framptons Begriff der »likeness« im Einleitungstext der Serie wird im Englischen etwa auch für das Porträt verwendet. Würde man im Fall der CHIMÆRA oder der BROWN RAT jedoch von Porträts der Tiere sprechen, müsste erwähnt werden, dass ihr Aussehen erst durch Messerschnitte oder durch Verrottung hergestellt wurde. Alle »Porträtierten« in *ADSVMMVS ABSVMVS* haben zunächst als Lebendes, dann als Totes und schließlich als Abgebildetes unterschiedliche Formen der Zurichtung erfahren: Sie wurden getötet, mit dem Messer bearbeitet und schließlich unsauber abgebildet. Spuren dieser Triade der Zurichtung sind im Ausstellungsraum an den Bildern selbst und mithilfe der Texte auszumachen. Sie stellen einerseits ein Identifikationsmoment für die neugierige Betrachter\*in dar. Unser Wunsch nach Kontakt mit den makabren Motiven, nach einem Verständnis ihrer Bedeutung im Verbund mit ähnlich zugerichteten Körpern, verendet allerdings in den vor uns aufgebahrten Resten. Die technisch schlecht produzierten und unsauber kategorisierten Abbilder sind jedoch alle in einer anderen Hinsicht spezifisch: Sie geben nicht nur zu, Objekt vielfacher Zurichtungen zu sein, sie machen diese Zurichtung vielmehr erfahrbar und intelligibel. Erst in ihrer Paarung (»paired entities«), durch ihre Präsentation als Wiederholung und Kopräsenz multipler Ähnlichkeiten (»likeness«, »resemblance«), erschließt sich dies als ihr kollektiver Sinn und zugleich als übergeordnetes Konzept des Werks *ADSVMMVS ABSVMVS*, das im Modus der Fotoserie, des Ausstellungsdisplays und des Künstlerbuchs operiert.<sup>25</sup>

*ADSVMMVS ABSVMVS* kann damit auch mit jener Vorstellung Framptons in Verbindung gebracht werden, eine Fotografie sei die »wahre Erscheinung« (»true appearance«) eines Abgebildeten.<sup>26</sup> Auch im Einleitungstext von *ADSVMMVS ABSVMVS* erwähnt er den Begriff der Erscheinung (»appearance«). Als »wahr« könnte die fotografische Repräsentation der Objekte in *ADSVMMVS ABSVMVS*

vielleicht deshalb bezeichnet werden, weil sie diese nicht »perfekt« abbildet, sondern die materiellen Prozesse sichtbar macht, auf die ihre Abbildfähigkeit zurückzuführen ist. Die Betrachter\*in kann mit *ADSVMMVS ABSVMMVS* zur Zeugin dieser Prozesse werden<sup>27</sup> und kann die Fotografien der Serie zugleich als Ergebnis eines Zurichtungsprozesses beschreiben, im Verlauf dessen ein »pretext« zum (fotografischen) »text« wird.

Frampton vergleicht Fotografien im Einleitungstext von *ADSVMMVS ABSVMMVS* zudem mit »Erinnerungen« (»memories«) und weist damit auf die zeitliche Konditionierung unserer Wahrnehmung hin. Wie auch das monotone Arrangement der Fotografien von *ADSVMMVS ABSVMMVS* im Ausstellungsraum, ordne die Zeit »Raumeinheiten in Aufeinanderfolge« (»time [...] which parses sets of spaces in favor of successiveness«). Damit wird die Serie um ein Weiteres bildtheoretisch aufgeladen und kann mit Matt Teichmans Behauptung in Verbindung gebracht werden, Frampton begreife das fotografische Bild als Tesserakt,<sup>28</sup> dem die vierdimensionalen Existenzbedingungen eines Objektes spurhaft eingeschrieben sind.

Mit der Präsentation von *ADSVMMVS ABSVMMVS* als Ausstellung, in der eine Broschüre als Leitsystem zum Einsatz kommt, spielt Frampton zudem auf kuratorische Konventionen an, die der Präsentation von Fotografie in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren noch fest eingeschrieben sind.<sup>29</sup>

In Zeiten einer Hochkonjunktur digitaler Fotografie, immersiven Ausstellungsformaten und algorithmisch gesteuerten Lebensumfeldern scheinen semiotische Fragen an das analoge fotografische Bild, seine didaktische Vermittlung und Präsentation, wie sie Frampton mit *ADSVMMVS ABSVMMVS* stellt, einer anderen Zeit anzugehören. Ein millionenfach verbreitetes bildgestütztes Internetphänomen aus dem Jahr 2020 legt jedoch nahe, dass die hier gewagte Deutung von *ADSVMMVS ABSVMMVS* als räumlich inszeniertem hermeneutischem Holzweg, der auf fototheoretischen Erkenntnisgewinn abzielt, auch für heutige Betrachter\*innen noch Relevanz haben könnte. Auf der amerikanischen Ratgeber-Seite wikiHow.com findet sich der Eintrag *How to look thinner in photographs*, der sich den dortigen Illustrationen zufolge an ein vorrangig weibliches Publikum richtet, das im In-

ternet nach Möglichkeiten sucht, Fotografie für die Erschaffung einer bildgestützten Online-Identität zu nutzen, die den eigenen Körper als schlanker (»thinner«, »slimmer«), kleiner (»smaller«) und schmeichelhafter (»more flattering«) erscheinen lässt. Der Beitrag geht auf Möglichkeiten ein, die Erscheinung des eigenen Körpers für ein »bestmögliches« fotografisches Ergebnis zuzurichten (»dress thinner«, »striking a flattering pose«, »making your face look thinner«) und gibt Tipps für den trickreichen (»camera tricks«) Umgang mit der digitalen Kamera (»hold the camera above eye level«, »avoid direct sunlight«, »use a dark filter«).<sup>30</sup> Auf diesen Zurichtungstrend von Körper und Fotografie können zahlreiche Reaktionen im Internet gefunden werden, die durch das Hashtag #instagramreality als Bildgebrauch von Millionen Nutzer\*innen erkennbar wird. Die beiden Autor\*innen James Caunt und Karolina Wv präsentieren als Reaktion auf diesen Trend auf der Website boredpanda.com unter der Überschrift *Instagram vs. Reality Exposes the Truth About Those Unrealistically Perfect Pics*<sup>31</sup> etwa einen Eintrag des Social-News-Aggregators Reddit, der insgesamt zwölf Bildpaare versammelt, die die »Wahrheit« von Bildern zutage fördern soll, die nach Vorgaben wie denen auf wikiHow.com entstanden sind. Was auf den Bildpaarungen zu erkennen ist, die von den Autor\*innen für diesen Zweck erstellt wurden, sind Ganzkörperaufnahmen und Porträts von elf Frauen und einem Mann (Justin Bieber). Auf der linken Seite eines Bildpaares befindet sich das vermeintlich »perfekte Bild«, eine mit digitalen Mitteln hergestellte und bearbeitete Fotografie, meist Selfies, die von der Abgebildeten zum Zweck der Selbstdarstellung online veröffentlicht wurden. Auf der rechten Seite sind Schnappschüsse hinzumontiert, die im Kontext des Blog-Eintrags vorgeben, »realistischere« Abbildungen dieser Personen zu zeigen. Der Beweis, dass es sich bei den »perfekten« Bildern um »unrealistische« und »unwahre« und bei den Schnappschüssen um »wahre« Bilder des gleichen Motivs handelt, wird von den Autor\*innen mit Mitteln des Bildvergleichs und dem damit verbundenen Aufzeigen von Ähnlichkeiten der gepaarten Bilder erbracht. Oft sind die »perfect pics« – etwa ein ikonengleiches Porträt von Kylie Jenner im Profil – mit digitalen Mitteln allerdings zu einem solchen Grad zugerichtet, dass sich ihr behauptetes Ähnlichkeitsverhältnis mit dem Vergleichsbild

– ein vermutlich heimlich von Papparazzi aufgenommenes Bild, das Jenner beim Betrachten ihres Handys im Halbprofil zeigt – nur noch errahnen lässt. Aufgrund dieser nur rudimentären Ähnlichkeit des einen Motivs mit dem anderen, muss die Leser\*in des Blogeintrages vielmehr selbst entscheiden, ob es sich tatsächlich um dieselbe Person auf beiden Bildern handeln könnte. Dieser *Judgment Call*, der auf den Beweis abzielt, dass sich die Abgebildete(n) der Zurichtung ihres eigenen Konterfeis mit digitalen Mitteln schuldig gemacht haben, scheint genau jene Handlung zu sein, die die Autor\*innen mit ihrem Beitrag jedoch provozieren wollen. Für sie besteht die Unwahrheit der Selfies aus dem Internet genau darin, dass diese mit digitalen Mitteln zurichtet wurden.

Für Frampton verfügen die Bilder von *ADSVMVVS ABSVMVVS* als analog zugerichtete jedoch gerade deshalb über die Potenz, »true appearance« eines fotografisch Abgebildeten zu sein, da sich mit ihnen – um eine Begriffskonstellation von Peter Geimer zu bemühen – das Fotografische als »Hergestelltes« zu erkennen gibt, was sowohl »das Intentionale« des Autors und der Betrachter\*in, »die Repräsentation«, als auch »ihre mögliche Unterbrechung« umfasst.<sup>32</sup> Zwar weist Hubertus Kohle darauf hin, dass dem Digitalen mehr Potential zur Manipulation innewohnt und »die [digitale] Oberfläche keine leicht nachweisbaren Spuren [mehr] hinterlassen muss.«<sup>33</sup> Als Konsequenz daraus könnte angesichts von #instagramreality jedoch die Frage formuliert werden, was unter einer »Spur« des digitalen Bildes genau verstanden werden muss. Im boredpanda-Beitrag haben solcherlei bildtheoretischen Überlegungen hingegen keinen Platz. Mindestens einer der beiden Fotografien der zwölf Bildpaare wird hier zugestanden, dass sie eine Person so abbildet, wie sie wirklich aussieht (»how she really looks like«).<sup>34</sup> Damit #instagramreality zum gewünschten Ergebnis führt, scheint es sogar unerlässlich, genau jenen »gewöhnlichen« Moment vergessen zu machen, der sich laut Frampton immer beim Anblicken einer Fotografie einstellt, wenn wir uns nur auf das Motiv, den »text«, einer Fotografie fixieren, diesen aber nicht auf sein Verhältnis mit ihrem »pretext« befragen. Wir verhelfen einer Fotografie so automatisch dabei, mit allem Möglichen ähnlich werden zu können.<sup>35</sup>



Die Leistung der Arbeit *ADSVMVS ABSVMVS*, die als Fotoserie, Broschüre, Ausstellung und instruktionsbasierte Choreografie beschrieben werden kann,<sup>36</sup> könnte somit aus heutiger Perspektive gerade darin liegen, dass sie zum Vollzug analytischer Handlungen am fotografischen Bild animiert. Diese Handlungen führen im wünschenswerten Fall zur Erkenntnis, dass eine Fotografie immer als Produkt mehrfacher Zurichtung verstanden werden muss, selbst wenn diese Zurichtung zunächst am Bild selbst nicht zu erkennen sein mag. Framptons Spiel mit dem Begriff der Ähnlichkeit im Einleitungstext der Serie kann an dieser Stelle auch dabei helfen, James Caunts und Karolina Wvs maßgebliche Unterschlagung zu benennen, die einer Kultur des *Public Shaming*<sup>37</sup> Vorschub leistet: »If we understand but poorly our own notion of likeness between paired entities, we understand even less the manner in which entities are like, or unlike, or may come to be like, or unlike themselves.« Wie das Verhalten von Millionen Internetnutzer\*innen zeigt, führt diese menschliche Neigung (»notion«) zum Ähnlichkeitssehen dazu, dass wir stets von Neuem versucht sind, ein mit digitalen Mitteln konstruiertes Porträt einer Person ohne Umstände mit ihrem Aussehen gleichzusetzen. Frampton macht mit *ADSVMVS ABSVMVS* nicht zuletzt die Konsequenzen eines solchen »Denkfehlers« bewusst, der bereits in analogen Bildern dazu führt, dass dort Gleichheit gesehen wird, wo nur fotografische »likeness« herrscht. *ADSVMVS ABSVMVS* hat aufgrund des vielfach prekären Status des fotografischen Bildes, der damit aufscheint, als didaktische Vorlage für den informierten »Gebrauch«<sup>38</sup> von Bildern in unserer Gegenwart nicht an Relevanz verloren.

---

I Dieser Aufsatz stellt einen Auszug aus dem zweiten Kapitel einer Publikation mit dem Titel *Language and Performance in the Work of Hollis Frampton* dar, die zeitgleich zu diesem Band fertiggestellt und an der Freien Universität Berlin als Qualifikationsschrift (Dissertation) eingereicht werden wird. Für die kritische Lektüre und Diskussion dieses Auszuges möchte ich Clemens Krümmel danken.

- 2 Dazu ist eine Bemerkung Framptons zur Serie in seinem *Proposal for ADSVMVS ABSVMVS* aufschlussreich: »They range from upstate-New York road kills, flattened and sun-baked, to dried fish and squid in oriental food markets: a single general process and appearance, metaphorically reminiscent of the photographic image [...] Like photographs, as well, they are remarkable objects in themselves.« In: Bruce Jenkins (Hg.): *On the Camera Arts and Consecutive Matters, The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge (Mass.), London 2009, S. 105.
- 3 Der Begriff der »Zurichtung« wird im Folgenden in Analogie zum fachgerechten Bearbeiten von Material, zum Beispiel Leder, verwendet. »Zurichtung« wurde jedoch auch in begrifflichen Zusammenhang mit Fragen der »Didaktik«, der »Sprache« und des »Bewusstseins« gebracht, die für diese Untersuchung relevant sind, etwa bei Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger oder Sigmund Freud.
- 4 Gestützt durch Aussagen Framptons zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft in den per Schreibmaschine geführten Dialogen mit Carl Andre (1962/63) läge es vielleicht nahe, Framptons theoretisch informierte Praxis als Künstler und Kunstkritiker in die Vorgeschichte einer 2020 auch institutionell etablierten Praxis der künstlerischen Forschung einzuordnen: »We experiment to find something out. Experimentation in art, as in science, is thinking in the concrete.« Vgl. Benjamin Buchloh (Hg.): *Carl Andre/Hollis Frampton, 12 Dialogues. 1962–1963*, Nova Scotia, New York 1980, S. 34. Die folgende Untersuchung von Framptons Einsatz fotografischer Bilder in *ADSVMVS ABSVMVS* möchte jedoch genauer drei Thesen in Zusammenhang bringen. Erstens soll gezeigt werden, dass historische Theoretisierungsbestrebungen zur Fotografie und ihr tradierter Gebrauch als Abbildmedium bildkünstlerisch in Framptons Werken adressiert werden. Zweitens soll diese Strategie der künstlerischen Rekursivität mit einem historischen Feld der Kunstkritik und künstlerischen Praxis der späten 1970er und frühen 1980er Jahre in New York in Verbindung gebracht werden, das weitläufig unter »Appropriation Art« zusammengefasst wurde. Es soll drittens behauptet werden, dass dieses kunsthistorisch aufgeladene Feld anhand von Framptons bildkünstlerischem Gebrauch fotografischer Bilder seit 1958 auf fototheoretische Grundannahmen einerseits und seine Bezüge zum fotografischen Modernismus Nordamerikas andererseits befragt werden kann.
- 5 Frampton schreibt in seinem *Proposal for ADSVMVS ABSVMVS* von 1981 dazu: »I would point out that I once worked for ten years as a laboratory technician, making what were then called ›Type C‹ prints and dye transfers.« In: Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 105.
- 6 Frampton lehrte bereits von 1969 bis 1973 neben Künstlern und Kunstkritikern wie Mark Rothko, Tony Smith, Leo Steinberg und Robert Morris am Hunter

- College in New York in der Position eines »assistant professor of photography, film and design.« Von 1970 bis 1971 unterrichtete er »history of film« an der School of Visual Arts, New York und war von 1970 bis 1973 »visiting lecturer in history of film« an der Cooper Union in New York. 1973 wurde er eingeladen, dem Lehrkörper der State University of New York in Buffalo beizutreten. 1983 folgte er dort seinem Ruf als »full professor.« Vgl. Chronology. In: Bruce Jenkins, Susan Krane (Hg.): Hollis Frampton. *Recollections/Recreations* (Kat. Ausst. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, 1984), Buffalo 1984, S. 106–119.
- 7 Frampton verfasste längere Aufsätze zu Eadweard Muybridge (1972), Paul Strand (1972) und Edward Weston (1978), die zuerst in *Artforum* und *October* und später in Framptons eigener Anthologie seiner Schriften veröffentlicht wurden, zu der Annette Michelson das Vorwort schrieb. Vgl. Hollis Frampton: *Circles of Confusion. Film, Photography, Video, Texts 1968–1980*, Rochester 1983, S. 69–160.
  - 8 Framptons Serie *The Temptation of St. Anthony* von 1962, die chemikalisch bearbeitete Negative zur Grundlage hat, wird von Bruce Jenkins und Susan Krane als Anspielung auf den »tortured text« *La Tentation de St. Antoine* (1874), einem Roman von Gustave Flaubert, gedeutet. Vgl. Jenkins, Krane (Hg.), *Recollections/Recreations*, S. 50f. In Framptons Film *Palindrome* von 1969 kommt 16mm-Filmmaterial zum Einsatz, das Abfallprodukt des Entwicklungsprozesses im Filmlabor war, in dem Frampton zu dieser Zeit arbeitete. Er beschreibt *Palindrome* in einem Gespräch mit Scott MacDonald als Versuch, einen Film zu machen, der nicht auf fotografischen Bildern basiert. Vgl. Scott MacDonald: *Interview with Hollis Frampton. The Early Years*. In: *October*, Nr. 12 (Frühling 1980), S. 122.
  - 9 Am 21. Oktober 1962 schreibt Frampton im Dialog mit Carl Andre: »a critique of photography (activity) let alone a critique of photographs, needs a new terminology.« In: Buchloh (Hg.), 12 *Dialogues*, S. 24. In einem seiner ersten theoretischen Texte zur Fotografie *Some propositions on photography* aus dem Jahr 1965 bestimmt Frampton Fotografie anhand von Kategorien: Industrie, Handwerk, Technologie, Werkzeug, Wissenschaft, Zunft, Abzocke, Hobby, Zeitvertreib und Kunst. Vgl. Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 5f. Im Einleitungstext von *ADSVMVVS ABSVMVVS* formuliert Frampton 1982, 17 Jahre später: »photographs may be treated scientifically.«
  - 10 Vgl. dazu eine unveröffentlichte Transkription, die die Autorin im März 2015 von Hollis Framptons Vortrag *Photography and Taboo* von einer Audioaufnahme im Archive des Harvard Film Archive (Signatur #10027) angefertigt hat. In diesem Vortrag, gehalten am 18. 11. 1980 am ICP in New York, macht Frampton darauf aufmerksam, dass die Fotografie seiner Gegenwart nicht nur Vorväter, sondern auch Vormütter kannte: »There was a time and it is not very long passed, in some corners it is not considered to be passed, when the claims of

such oedipal fathers [were extremely rigid]. The names of the mothers were for a long time not known, except maybe for Imogen Cunningham. Now we seem to be discovering that there were Margarethe Mather, Sonya Noskowiaks and other mothers out there as well.« In ihrem Beitrag zu diesem Band unterzieht Pilar Caballero Alvarez diesen Vortrag Framptons im Hinblick auf die achte Fotografie von *ADSVMVVS ABSVMVVS*, XIII. BROWN RAT (*Rattus rattus*) einer kritischen Re-Lektüre.

- 11 Eine Reproduktion von Edward Westons *Pepper No. 30* findet sich etwa in: Beaumont & Nancy Newhall: *Masters of Photography*, New York 1958, S. 123. Frampton verweist in seinen eigenen Texten mehrmals auf die Publikationen von Beaumont Newhall. Vgl. Newhall, Beaumont. In: Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 328.
- 12 Frampton lebte zum Zeitpunkt der Entstehung von *ADSVMVVS ABSVMVVS* bereits fünf Jahre in Eaton im Bundesstaat New York und baute mit seiner Partnerin Marion Faller Gemüse im Garten ihres Hauses an, wie auch Raphael Janzer im Gespräch mit Mary Emmaine Bryant in seinem Beitrag verifizieren konnte, die sich dort an ihre Kindheit als Nachbarin Framptons erinnert. Frampton berichtet in noch unveröffentlichten Briefen an die Kuratorin Sally Dixon, die sich im Archiv der Anthology Film Archives in New York befinden, ausführlich über den Anbau von Bohnen. Eine fotografische Serie, in der verschiedenes Gemüse aus Framptons Garten in unterschiedlichste Handlungszusammenhänge verwickelt wird (*Watermelon falling*, *Carrot ejaculating*, *Apple advancing*), was humoristisch auf Eadward Muybridges Fotografien tierischer und menschlicher Bewegungsabläufe, seine *Locomotion*-Serien, verweist, die erstmals 1888 unter dem Titel *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement 1872–1885* an der University of Pennsylvania veröffentlicht wurden, ist die mit Marion Faller 1975 produzierte Serie *Sixteen Studies from Vegetable Locomotion* (1975). Vgl. Jenkins, Krane (Hg.), *Recollections/Recreations*, S. 76–85, und Eadward Muybridge: *The Human Figure in Motion. A source book of sequential action images by a master photographer*, Reprint der Erstausgabe, hg. v. Bonanza Books, New York 1989, S. ix. Katy Martin stellt im Internet einen Experimentalfilm mit dem Titel *Marion's Garden* (ca. 1978) zur Verfügung, der dort mit der Kurzbeschreibung »Shot in Eaton, New York, during a visit to Marion Faller and Hollis Frampton.« versehen ist. Online: <https://vimeo.com/416666803> (20.01.2020).
- 13 Jenkins' Index der Anspielungen und Verweise Framptons auf wissenschaftliche Theorien, Innovationen und Autor\*innen der Kunst-, Wissens- und Wissenschaftsgeschichte umfasst mehr als 300 Einträge für etwa 40 Aufsätze, Notizen und Skripte. Vgl. Index. In: Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 323–331.

- 14 Hollis Frampton schreibt am 26. Januar 1963 an Carl Andre: »A photographic cliché is not a set of idées fixes about how to organize a surface, it is a petrified notion about seeing. [...] Clichés of method can make whole ranges of subject matter inaccessible for decades. How soon will anyone dare photograph peppers, after Weston?« In: Buchloh (Hg.), 12 Dialogues, S. 57.
- 15 Dazu könnten etwa Framptons Fotoserien *Ways to Purity* (zwölf-teilig, 1959) und *The Secret World of Frank Stella* (52-teilig, 1958–1962), herangezogen werden. Sechs der zwölf Fotografien von *Ways to Purity* verweisen im Bildtitel auf Künstler\*innen (Malerei, Fotografie, Medienkunst) aus Framptons Vergangenheit und Gegenwart (»Barnett Newman«, »Minor White«, »A. Burri«, »Motherwell«, »Lauterwasser«, »Louise Nevelson«), was auch die abstrahierten Motive der Fotografien an diese Rekurse bindet. Framptons Fotografie #52 eines im Badezuber sitzenden Frank Stella in *The Secret World of Frank Stella* rekurriert laut Bruce Jenkins und Susan Krane etwa parodistisch auf das Buch *The Private World of Pablo Picasso* (New York 1958) des Fotojournalisten Douglas Duncan Gordon. Eine Fotografie Duncans zeigt auch Picasso in einer Badewanne. Vgl. Jenkins, Krane (Hg.), *Recollections/Recreations*, S. 41–49.
- 16 Wie in einigen Beiträgen dieses Bandes herausgestellt wird, bleibt bei manchen Fotografien von *ADSVMVVS ABSVMVVS* sogar zu bezweifeln, ob es sich bei den Bildtiteln tatsächlich um die wissenschaftlich korrekte Bezeichnung des abgebildeten Lebewesens handelt.
- 17 Frampton sagt über seine Porträtserie von Frank Stella: »There is a photographic tradition of some sort, in precisely the sense that there is a literary or a painterly tradition. This series has reference to a critical attitude towards that tradition. I use the word ›tradition‹ in the broad sense: what has been done. The photographs, to encompass my aim, had to be *bad*«. [Hervorhebung der Autorin] In: Buchloh (Hg.), 12 Dialogues, S. 57.
- 18 1981 und 1982, während der Entstehung von *ADSVMVVS ABSVMVVS*, verfasste Frampton vier Texte, die Satzfragmente oder Variationen der Gedanken im Einleitungstext der Serie beinhalten: *Film in the House of the Word* (1981), *Erotic Predicaments for Camera* (1982), *Pictures, Krim's Pictures, PLEASE!* (1982) und *Notes on Marion Faller's Photographs* (1981). Während *Film in the House of the Word* von Frampton selbst in seine gesammelten Schriften (Frampton, *Circles of Confusion*, S. 81–85) aufgenommen wurde, geht der Text von *Erotic Predicaments for Camera* auf einen Vortrag Framptons im Rahmen eines Symposiums am International Center of Photography (ICP) in New York (17.–18. April 1982) zurück, dessen Manuskript erst posthum veröffentlicht wurde, in *October*, Nr. 32 (Frühling 1985), S. 56–61, und in Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 89–94. Die Aufsätze zu Leslie Krims' und Marion Fallers Fotografien entstammen Ausstellungskatalogen. Ebd., S. 100–104.

- 19 Es könnte ferner behauptet werden, dass die 15 Begleittexte eine solche semiotische Aufgliederung der fotografischen Bilderfahrung in Bezeichnetes und Bezeichnendes unterstützen. Während der Einleitungstext in Ansätzen Fotografie theoretisch verhandelt und damit auf die mediale Verfasstheit der Bilder von *ADSVMVS ABSVMVS*, verstanden als »text«, verweist, wird mit den 14 Begleittexten zu den einzelnen Fotografien ausschließlich auf das abgebildete Objekt, verstanden als »pretext«, und nicht dessen Status als Abgebildetes verwiesen. Für ein besseres Verständnis semiotischer Theorien zur Fotografie wurden Peter Geimers Ausführungen zur Fotografie, verstanden als indexikalisches Zeichen, bei Charles Sanders Peirce und dem Nachleben dieses Gedanken in den Schriften amerikanischer Autor\*innen wie Rosalind Krauss und Mary Ann Doane herangezogen. Vgl. Peter Geimer: Bilder durch Berührung: Fotografie als Abdruck, Spur und Index. In: ders.: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 13 ff., S. 18 ff., und S. 25 ff.
- 20 Im Jahr 1977 schreibt Douglas Crimp, Kunstkritiker und Kurator, im Begleittext zur paradigmatischen Ausstellung *Pictures* (Artists Space, New York 24. 9. – 29. 10. 1977), in der Arbeiten von Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith zu sehen waren: »While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefore becomes imperative to understand the picture itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine how a picture becomes a signifying structure of its own accord.« Vgl. Faksimilie-Abdruck des Textes in: X-TRA, Vol. 8, Nr. 1 (Herbst 2005), S. 17–30; eine überarbeitete Version des Aufsatzes erschien in October, Nr. 8 (Frühjahr 1979), S. 75–88. Später im Text behauptet Crimp, es ginge den *Pictures*-Künstler\*innen nicht länger um »konkrete Strategien der Signifikation«, sondern um »Repräsentation an sich«, womit er einen fundamentalen historischen Bruch in der künstlerischen Arbeit mit fotografischen Bildern zum Ende der 1970er Jahre nahelegt. Bereits in *Ways to Purity* (1958) setzt Frampton jedoch fotografische Bilder ein, um auf ihre Repräsentationslogik zu verweisen. Es soll daher an dieser Stelle vorgeschlagen werden, dass Crimps Feststellung eines neuartigen künstlerischen Gebrauchs fotografischer Bilder durch die *Pictures*-Künstler\*innen mit Hilfe von Framptons Gebrauch fotografischer Bilder seit Ende der 1950er Jahre einer fotohistorischen Perspektivierung und Differenzierung unterzogen werden könnte. Framptons Umgang mit Fotografie müsste als den *Pictures*-Künstler\*innen historisch vorgängig beschrieben werden. Ein Vergleich zwischen Framptons Bild-Rekurs auf Edward Westons *Pepper No. 6* in seiner Fotografie X. PEPPER (*Capsicum Longum*) in *ADSVMVS ABSVMVS* und Sherrie Levines Aneignung von Westons *Six Nudes of Neil* (1925) mit ihrer Arbeit *Untitled (after Edward Weston, ca. 1925)* aus dem Jahr 1981 könnte zudem exemplifizieren, welche bildkünstlerischen Strategien und theoretischen

Grundannahmen zum fotografischen Bild dabei zum Tragen kommen. Sherrie Levine produziert 1981 durch das Abfotografieren von Westons Bildern Kopien mit fotografischen Mitteln, was vielfach als eine radikale Geste der Aneignung beschrieben wurde. Vgl. dazu etwa Howard Singerman: Seeing Sherrie Levine. In: ders. (Hg.): Sherrie Levine, October Files 23, Cambridge (Mass.), London 2018, S. 79. Levine stellt damit Gleichheit zwischen Westons Originalen und ihren Kopien her und überlagert symbolisch seine Autorschaft mit ihrer eigenen. Framptons Fotografie dreier Chilis von 1982 zielt zwar ebenfalls auf eine Kritik der ikonischen Bildfindungen Westons ab, stellt im Vergleich zu Levines bildkünstlerischer Strategie der Gleichheit jedoch nur Ähnlichkeit zu Westons Paprika her. Levine baut durchaus auf das Vermögen ihrer Bilder zur Signifikation. Sie sind nicht ihrer Signifikation beraubt, sondern vielmehr zum einzelnen Zeichen degradiert, das nur noch auf ein einziges Bezeichnetes verweisen soll (Westons Bilder). Damit rückt die Differenz zu Westons Original in den Vordergrund. Frampton arbeitet hingegen auf komplexe Weise motivisch, kompositorisch und sprachlich am eigenen fotografischen Bild, was zusammen mit den Texten von *ADSVMMVS ABSVMMVS* ein ganzes Universum »konkreter Signifikation« (Crimp) nach sich zieht, das nicht ausschließlich auf Westons Paprika verweist. Mit Reto Rössler gesprochen, könnte damit »Ähnlichkeit« als »komplementäre Figur« einem Denken der Gleichheit und Differenz zur Seite gestellt werden, um das Verhältnis des »zweifelsohne wirkmächtige[n] Umbruchs in der [Kunst]Theorie« der 1970er Jahre, vertreten durch Crimp, mit den »konkrete[n] Erkenntnispraktiken«, wie denen Framptons und Levines, weiter zu konturieren, auf die sich diese Theorie bezieht. Vgl. Reto Rössler: Das Andere der Differenz. Paradigmen der Ähnlichkeit in der Kosmologie der Aufklärung und um 1800. In: Iulia-Karin Patrut und ders. (Hg.): Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne, Bielefeld 2019, S. 27ff.

- 21 In einem Gespräch mit Adele Friedman sagt Frampton über seine Zeit in New York in den 1960er Jahren: »There I was, essentially having fallen amongst sculptors and painters in New York [...] Carl Andre and Frank Stella in particular, who were in the nature of the thing dogmatic anti-illusionists. And I found myself in the very peculiar and uncomfortable situation of being a committed illusionist.« In: Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 185.
- 22 Die Gegenüberstellung von fotografischen oder filmischen Bildern mit lesbarem oder vorgelesenem Text, sei es im Titel, in Form von eingeblendeten oder abfotografierten Worten oder einer Vorleserstimme aus dem Off, kann beinahe ohne Ausnahme als zentraler kompositorischer »Kniff« Framptons künstlerischer Arbeiten zwischen 1958 und 1984 bezeichnet werden. In seiner Fotoserie *Ways to Purity* (1958) setzt Frampton Text bereits in Form überlanger Titel ein, die sich kommentierend zu den Bildern verhalten. In *Poetic Justice* von

1972 (als Teil des sechs-teiligen Filmzyklus' *HAPAX LEGOMENA* (1971–72)) hat Text bereits Einzug in einzelne Filmbilder genommen – die Zuschauer\*in kann nacheinander die Seiten eines Drehbuchs lesen. *A lecture* (1968) ist eine instruktive Performance, in der ein Filmprojektor Licht projiziert, während ein langer Text live verlesen wird. Die Arbeit *Reasonable Facsimiles* (1971) besteht aus Schwarz-Weiß-Collagen und -Faksimiles von Notizzetteln Framptons, etwa ein Blatt mit dem Titel *Terminology*, das drei Listen derselben Begriffe »GROUP / SET / SERIES / ROW / CONSTELLATION / CLUSTER« abbildet. Bei der Arbeit *By any other name* (1979) handelt es sich um Farbkopien von Lebensmittellabels, die Frampton aufgrund der arbiträren Kombination von Abbildung und Markenname ausgewählt hat, die darauf zu sehen sind.

- 23 Buchloh (Hg.), 12 Dialogues, S. 60.
- 24 In seinem *Proposal for ADSVMVS ABSVMVS* spricht Frampton von einer Einführung zweier Ähnlichkeiten anhand von natürlichen und fotografischen Abbildverfahren: »For some years I have been interested in this abstract process of preservation, and its symmetry with natural processes of mummification where the contour of the once living thing is recongnizably retained. [...] Like photographs, as well, they are remarkable objects in themselves. The proposed project will close the circle between these two sorts of likenesses.« In: Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 105.
- 25 Es wurde bereits behauptet, dass Frampton von den Schriften Roland Barthes' beeinflusst sei. Vgl. David E. James: »[Frampton] often reads like a parallel writing of Roland Barthes in the manner of the Borgesian allegory of the *Qui-xote*« [Hervorhebung des Autors]. In: ders.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Kapitel: Pure Film, New Jersey 1989, S. 237. Frampton verweist in seinem Aufsatz *Impromptus on Edward Weston: Everything in its Place* (1978) tatsächlich auf Roland Barthes und seinen Begriff der »jouissance« (Vgl. Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 75.), nicht jedoch auf dessen Überlegungen zu Fotografie und Ähnlichkeit (Vgl. dazu etwa Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 111 ff.). Die Möglichkeiten, *ADSVMVS ABSVMVS* – verstanden als Versuchsanordnung eines »operator«, gemacht für einen »spectator« (Ebd., S. 17.) – mit Barthes' Ausführungen zur Ähnlichkeit zu vergleichen, sind zwar zahlreich, können an dieser Stelle aber nicht weiter ausgeführt werden. Auch Michel Foucault, dessen Untersuchungen zur »Ähnlichkeit« seit seinem 1966 erschienenen Buch *Le mots et les choses* einen zentralen Bezugspunkt für die Diskussion zur ästhetischen Valenz des Begriffs darstellen, findet Erwähnung in Framptons Aufsatz zu Edward Weston. Vgl. dazu etwa Niklas Dommaschk: *Ähnlichkeit und Ästhetische Erfahrung. Eine Konstellation der Moderne: Kant, Benjamin, Valéry und Adorno*, Würzburg 2019, S. 14. Foucaults Untersuchungen zu den vier Ähnlichkeiten (»Convenientia«, »aemulatio«, »Analogie« und



- »Sympathie«) bleiben von Frampton jedoch unerwähnt. Vgl. Michel Foucault: I. Die vier Ähnlichkeiten und II. Die Signaturen. In: ders.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1974, S. 46–56. Er zitiert hingegen einen Abschnitt aus der Einleitung des Buches, in dem Foucault seinen Begriff der Ordnung (»order«) konturiert. Vgl. Jenkins (Hg.), *The Writings of Hollis Frampton*, S. 186. Foucaults Gedanke, die »Welt der Ähnlichkeit« könne »nur eine bezeichnete Welt sein«, womit »Aufzeichnung und Entzifferung« verbunden seien (Ebd., S. 57), könnte hingegen mit dem dichten Netz an Aufgezeichnetem und dessen Bezeichnung in *ADSVMVS ABSVMVS* eng geführt werden.
- 26 Framptons setzt sich in den Jahren 1962/63 mit seiner Wendung einer »wahren Erscheinung« der Fotografie kritisch gegen die Idee einer »perfekten Erscheinung«, die er in den Fotografien seiner Vorgänger\*innen repräsentiert sieht: »[...] appearance itself is imperfect. Cartier-Bresson, Bruce Davidson, photographers who subscribe to the ›decisive moment‹ theory, look for the perfect appearance. [...] appearance is reality [...]. The true appearance of anything, with its confluent modulation of light, has, in the photograph, one most meaningful structure. Most meaningful is most available to the intellect.« In: Buchloh (Hg.), 12 *Dialogues*, S. 62.
- 27 Wie Alexander García Düttmann feststellt, evoziert auch die Zurichtung fotografischer Bilder in Framptons Film (*nostalgia*) aus dem Jahr 1971 ein Moment der Zeugenschaft. Frühe Fotografien des Künstlers verbrennen im Film langsam auf einer Herdplatte: »Burning a photograph is different from tearing it apart. [...] If I tear it apart [...] I make it disappear and I see it disappear but I do not witness its disappearing. The difference between burning and tearing up a photograph is the difference between [...] use and mention, between a strange craft and art [...].« Vgl. Alexander García Düttmann: *Why Burn a Photograph? A Film by Hollis Frampton*. In: *World Picture Journal* 8 (Sommer 2013), online: [http://www.worldpicturejournal.com/WP\\_8/PDFs/Duttmann.pdf](http://www.worldpicturejournal.com/WP_8/PDFs/Duttmann.pdf) (20.01.2020). Für den Hinweis auf diesen Aufsatz möchte ich Mike Sperlinger danken.
- 28 Matt Teichman zeigt anhand von Framptons Aufsatz *Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract* (1973), dass Frampton den fotografischen Abzug nicht als zweidimensionale Fläche, sondern als Resultat eines Prozesses begreift, der vier Dimensionen im Bildraum manifestiert: »Frampton is the only writer I know of to have pointed out that the still photograph, so-called, represents not a three-dimensional configuration of objects in the world, but a four-dimensional solid (or ›tesseract‹) that is the imprint of changes in those objects.« Vgl. Teichman, *Prelude to the Philosophy of Hollis Frampton*.
- 29 In diesem Zusammenhang sind Abschnitte aus Framptons Aufsatz *Meditations around Paul Strand* (1972) bedeutsam, in denen Frampton die Retrospektive Paul Strands, die ab 1971 unter dem Titel *Paul Strand: A Retrospective Mono-*

*graph. The years 1915–1968* im Philadelphia Museum of Art und weiteren Stationen innerhalb der USA zu sehen war, unter kuratorischen Gesichtspunkten analysiert. Er hebt etwa hervor, dass das Ausstellungskonzept der Retrospektive verhindere, dass »Zeit« als ein der Fotografie eingeschriebener Faktor erfahrbar werde: »[...] information is never withheld, but it is made effectively inaccessible, since its pursuit necessitates endless trips from photograph to identifying legend and back again. The meaning is quite clear. Still photography has, through one and another stratagem, learned to suspend or encode all but one of our incessant intuitions: I refer to what we call *time*. [...] It seems distinctly forbidden that the problem shall ever arise.« Ebd., S. 65; vgl. dazu auch den Ausstellungskatalog der Retrospektive Paul Strand: *A Retrospective Monograph. The years 1915–1968*, New York 1971.

- 30 wikiHow: How to Look Thinner in Photographs, online: <https://www.wikihow.com/Look-Thinner-in-Photographs> (20. 1. 2020).
- 31 James Caunt, Karolina Wv: »Instagram vs. Reality« Exposes The Truth About Those Unrealistically »Perfect« Pics. In: boredpanda, online: [https://www.boredpanda.com/instagram-vs-reality-truth-behind-pictures/?utm\\_source=google&utm\\_medium=organic&utm\\_campaign=organic](https://www.boredpanda.com/instagram-vs-reality-truth-behind-pictures/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic) (20. 1. 2020).
- 32 Vgl. Peter Geimer: *Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 351.
- 33 Hubertus Kohle: *Das digitale Bild, eine Herausforderung für die Kunstgeschichte*, Transkription eines Vortrags, gehalten am 6. Februar 2018 an der Humboldt-Universität Berlin, online: <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2018/02/09/das-digitale-bild-eine-herausforderung-fuer-die-kunstgeschichte/> (7. 1. 2020).
- 34 In diesem Zusammenhang ist auch Framptons Verwendung des Begriffs einer »apparition« (Erscheinung) im Bildtext zu IV. CHIMÆRA (*Callorhynchus capensis*) interessant. Der Körper des abgebildeten Fisches wurde durch Messerschnitte so verändert, dass er menschliche Züge trägt. Die Schnitte am Körper des Fisches könnten vor dem Hintergrund von #instagramreality auch in Analogie zur Praxis des heute weit verbreiteten »body morphings« beschrieben werden, einer chirurgischen oder digitalen Modifizierung von Körpern, off- und online.
- 35 »[...] ich kann sie spontan »ähnlich« nennen, weil sie dem entsprechen, was ich von ihnen erwarte«. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 113.
- 36 1962/63 sagt Frampton zu Carl Andre: »The didactic possibilities of photography are endless.« In: Buchloh (Hg.), 12 *Dialogues*, a.a.O. S. 70. In einem Gespräch mit Scott MacDonald, aus den Jahren 1976 und 77, spricht Frampton über den Einfluss von instruktionsbasierten Choreografien der Tänzer\*innen Yvonne Rainer, Deborah Hay und Simone Forti auf seine Filme: »Yvonne had made works that were task-oriented – carrying things and so forth. When I

- saw ›*Works and Days*‹ I saw it as a work of choreography.« Es handelt sich bei *Works and Days* um einen Film von Frampton aus dem Jahr 1969, der auf Found Footage zurück geht, das Instruktionen zur Bepflanzung eines viktorianischen Gartens enthält. Vgl. Scott MacDonald: Interview with Hollis Frampton. *The Early Years*. In: *October*, Nr. 12. (Frühling, 1980), S. 103–126.
- 37 In seinem Video *Instagram vs. Reality*, das am 8. Mai 2019 auf YouTube geteilt wurde und zum 20. 1. 2020 bereits über zehn Millionen Mal angeklickt worden war, dementiert der amerikanische Gründer der Produktionsfirma h3h3Productions Ethan Klein, der zusammen mit seiner Frau Hila Klein das Fashion-Label Teddy Fresh betreibt, dass es beim Trend #instagramreality um Shaming gehe: »I'm not trying to shame her, I think her body is totally fine [...] she should embrace that.« Im nächsten Satz vergleicht er den Körper der Frau, über die er in diesem Moment spricht, und der auch im Beitrag von James Caunt und Karolina Wv abgebildet ist, jedoch mit dem Körper eines gestrandeten Wals: »The one on the left is on the beach, the one on the right just washed up on the beach.« Online: [https://www.youtube.com/watch?v=OX\\_Bini29kU](https://www.youtube.com/watch?v=OX_Bini29kU) (20. 1. 2020).
- 38 Und um ein letztes Mal meiner eigenen analytischen Neurose Raum zu geben, soll an dieser Stelle auf Ludwig Wittgensteins Begriff des »Gebrauchs« hingewiesen werden, dessen Bedeutung für sein Denken und Wirken laut Gunter Gebauer für den Philosophen gerade an der Interpretation eines Bildes aufgeht: »Etwas spricht für die Auffassung, dass die Interpretation des Bildes im Gebrauch liegt, den man vom Bild macht.« Gunter Gebauer: Taktilität und Raumerfahrung bei Wittgenstein. In: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, Jg. 6, Heft 1 (September 2001), S. 5, online: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/011/Gebauer/Gebauer.html> (20. 01. 2020). Glaubt man einer Farbfotografie aus Hollis Framptons 36-teiliger Serie *Protective Coloration*, besaß der Künstler ein T-Shirt, auf dem ein Porträt von Ludwig Wittgenstein und der Schriftzug »Wittgenstein« abgebildet ist. Vgl. Jenkins, Krane (Hg.), *Recollections/Recreations*, S. 36.

# An Esthetic Krakatoa

*Notizen zu Hollis Framptons  
ADSVMVVS ABSVMVVS*

---

*Matthias Gründig*

- The proper METHOD for studying poetry and good letters is the method of contemporary biologists, that is careful first-hand examination of the matter, and continual COMPARISON of one ›slide‹ or specimen with another.<sup>1</sup>  
*Ezra Pound*

Die schweren Aschewolken haben sich schon lang gelegt. Die Luft ist wieder klar und wirft sich in ein paar Metern Entfernung vor Hitze schwungvoll in Falten. Vom jüngsten Ausbruch des noch immer brodelnden Berges bleibt allein die rotbraune Färbung der Atmosphäre. Es ist 1879, vielleicht auch ein wenig eher, das lässt sich so genau nicht sagen. Mein Blick ist nach unten auf ein kleines rechteckiges Podest gerichtet. Vor dem Hintergrund, der sich in jener samtigen Finsternis verliert, wie nur Fotografien sie zeigen können, liegt darauf eine ebenso verdrehte wie farblose Plastik. Das von links hereinflutende Sonnenlicht umspielt die unregelmäßige, trockene Oberfläche, aus der zwei wie zum Gebet gefaltete Pfoten gen Himmel ragen. Die Hinterläufe des in schmerzvoller Verzerrung fixierten Tieres treten auf der Flucht ins Uncharfe. Aus dem Maul des leidlich zum Boden gedrehten Kopfes ragt ein weißer Reißzahn als erstarrte Erinnerung an das vergangene Leben eines Hundes. Die Worte »Pompei« und »Impronte« stehen auf einer Leiste am unteren Rand meines Sichtfelds; *impronte*, italienisch für Spur oder Abdruck, hier müsste es wohl Gipsausguss heißen. Vierzehn Buchstaben jedenfalls, die eine Geschichte voller Dramatik erzählen.

Mit einem Blick auf den Kalender und grundlegenden Arithmetik-

Kenntnissen wäre der pompejanische Hund heute, 1879, ziemlich genau 1800 Jahre alt, Menschenjahre. Sein Negativ ist bedeutend jünger.



Ein Jahr vor Hollis Framptons frühem Tod 1984 erscheint unter dem Titel *Circles of Confusion* eine Sammlung seiner Texte zu Film, Fotografie und vielem mehr aus der Zeit zwischen 1968 und 1980. Viele der darin enthaltenen, in der Regel an Bezügen und Ideen überreichen, herausfordernden Aufsätze wurden zuvor in den für den amerikanischen Kunsttheorie-Diskurs taktgebenden Zeitschriften *Artforum* und *October* abgedruckt. Das Vorwort zu Framptons Texten steuerte so auch Annette Michelson bei, die ihre Herausgeberinnenrolle bei ersterem Journal aufgegeben hatte, um 1976 gemeinsam mit Rosalind Krauss letzteres zu gründen.<sup>2</sup> In seiner eigenen kurzen Vorrede verweist Frampton auf das titelgebende Konzept der *Circles of Confusion*, auf sogenannte Zerstreungskreise also, wie sie im Deutschen heißen.

— »According to the laws of geometric optics, it is theoretically possible to represent, as an indivisible point in the focal plane of a *camera obscura*, every single point in the populated space before it. In fact the vicissitudes of material and manufacture conspire against this, and points appear as disks of small but finite diameter. These disks are called circles of confusion. Even the most exact photographic transcription resolves, at last, into an orderly collection of imprecisions, bearable or useful only to the extent that its degree of inexactitude is known ... and forgiven.«

Er schreibt dies in Anlehnung an Albert Einstein, der zu Niels Bohr – für Frampton keine ungewöhnlichen Bezugspunkte – gesagt haben soll: »our language is like dishwashing: we have only dirty water and dirty dishrags, and yet we manage to get everything clean.«<sup>4</sup> Beide Textstellen begreifen fotografische Bilder und Sprache in Hinblick auf die Möglichkeit, theoretisch exakte Aussagen über die Welt zu treffen, als gleichermaßen defizitär. In letzter Konsequenz ver schwöre sich die schiere Materialität der Dinge und entziehe diese

einem präzisen theoretischen Zugriff. Frampton geht es dabei nicht um eine bloße Sprach- bzw. Medienkritik, sondern vor allem darum, seinen Leser\*innen einen Raum zu propagieren, in dem die moderne Trennung von künstlerischem und wissenschaftlichem Denken und Schaffen notwendigerweise kollabiert. In einem Interview mit Scott MacDonald aus den 70er Jahren sagt er dazu: »I don't see very much difference in art-historical speculation and speculation in physiology, for instance, except, of course, that the former has tended to be intellectually sloppier than the latter.«<sup>5</sup> Der Unterschied zwischen beiden sei demnach bestenfalls ein qualitativer, kein kategorialer.

Im engeren Sinne beanspruchen Framptons Texte und Arbeiten weder rein künstlerischer, noch theoretisch-wissenschaftlicher, sondern spekulativer Natur zu sein. »In short,« heißt es zum Ende des Vorwortes, »the passage of time has generated new options and responsibilities for speculative writing, most of which I have left unattended in the not wholly unrewarded expectation that others might take them up.«<sup>6</sup>



Spekulation wird heute zumeist abwertend verstanden. Als ›bloße Spekulation‹ zum Beispiel werden Aussagen bezeichnet, die nicht oder zumindest noch nicht rational, mit logischen oder empirischen Mitteln bewiesen werden können. Framptons Texte wenden diese Eigenschaft ins Positive und versuchen sie für ein philosophisches Denken fruchtbar zu machen.<sup>7</sup> So arbeiten sie mitunter mit Paradoxa oder Narrativen und Bildbeschreibungen, deren Glaubwürdigkeit – Hat diese Geschichte je stattgefunden? Entspricht jenes Detail der Wahrheit? – sofort in Zweifel gezogen wird.

»Here are some hand-tinted snapshots of myself talking with a tall women at an imaginary party«,<sup>8</sup> beginnt beispielsweise sein Text *Incisions in History / Segments of Eternity* von 1974, der aus der darauffolgenden, offenkundig erfundenen Unterhaltung eine ernsthafte Verhandlung unterschiedlicher Begriffe von Zeitlichkeit und deren Geltung in Hinblick auf fotografische Bilder generiert. »Please remember«, erinnert er seine Leserschaft zum Ende des Gesprächs, »that these snapshots are, in the first place, only in your mind. After all, I may have told you no more than I want you to

know. I may even have forgotten some of the important parts. On the other hand, perhaps I've forgotten all of them.«<sup>9</sup> Die Selbst-Problematisierung einer solchen ebenso konstruiert-narrativen wie offenherzig-unzuverlässigen Erzählerfigur verweist Leser\*innen auf den spekulativen Charakter des Gesagten selbst, der sich als losgetretener Zweifel zunächst über den gesamten Text legt und im besten Fall darüber hinaus greift, auf andere Texte und Kontexte. In einem zweiten Schritt hebt sich jenes Zweifeln jedoch selbst auf, indem die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Aussagen, nach deren Veri- und Falsifizierbarkeit, hinter dem Reichtum der ihnen entspringenden Ideen und Wendungen zurücktritt. Wen interessieren schon die wahren, die wichtigen Punkte?



Ein immenser Teil von Framptons Werk, ungeachtet dessen, ob dieses nun in ein geschriebenes, fotografisches und filmisches oder auf andere Weise artifizuell kategorisiert wird,<sup>10</sup> beschäftigt sich in immer neuen Anläufen mit der Frage, wie sich Bild und Text zu einander verhalten. Dass sich Frampton beispielsweise in seiner letzten fotografischen Arbeit *Protective Coloration* (1984) in einem Wittgenstein-Shirt selbst ablichtet, darf in diesem Kontext als Hinweis auf die Zentralität jenes Verhältnisses in seinem Werk verstanden werden. »When it comes to practically everything, we seem to be of two minds«, heißt es dazu im eben zitierten Text. »The discovery that we have, each of us, two independent hemispheric brains, may yet prove an esthetic Krakatoa, the dust of which will never settle in our lifetime.«<sup>11</sup> In seiner typisch spekulativen Art verhandelt er im Fortgang des Abschnitts zeitgenössische neuro-wissenschaftliche Erkenntnisse, ohne diese jedoch offenbar zu machen.<sup>12</sup> Man könne sich, so Frampton, beide Hirnhälften als ein älteres Paar vorstellen, das in einem unordentlichen Haushalt wohne. Nie seien die Türen hier wirklich offen oder geschlossen. Die beiden können nicht ohne, aber auch nicht miteinander. Was sie aneinander finden, bleibt selbst ihren besten Freunden unbegreiflich. Während er unaufhörlich spricht, bringt sie kaum ein Wort heraus; während er versessen ist, alles zu ordnen und zu kategorisieren, begnügt sie sich damit, selbstvergessen und ausdruckslos den Blick aus dem Fenster zu genießen.

— »Once, in a sentimental moment, he joined her at the window. »Beautiful, isn't it?« he boomed, and slapped her on the back. »You son of a bitch,« she hissed, so quietly that no one else could ever hear, »why do you have to murder everything by talking about it?« And then in a fit of venomous rage, she broke a chair over his head.«

Bevor drei schwarze, in der folgenden Zeile zentrierte Quadrate den nächsten Gedanken, das nächste Fragment ankündigen, fügt er hinzu: »Things have never been quite the same between them since.«<sup>13</sup>

Frampton nutzt das zitierte Szenario, um zu spekulieren, dass das menschliche Bewusstsein in einem steten Dilemma zwischen der Wahrnehmung der äußeren Welt und dem inneren, sprachlichen Schubladendenken begriffen sei. Nie steht die Tür ganz offen und ist die Wahrnehmung der Welt vom Denken ungetrübt, nie ist der Geist im Dunkel ganz mit sich allein. Das tragische Verhältnis der Protagonisten unseres Bewusstseins ist ebenso geprägt von einer sexuellen Spannung<sup>14</sup> wie von einer Gewalt, die Frampton, seiner Vulkan-Metapher entsprechend, schließlich zum Ausbruch bringt. Offensichtlich geht es ihm weniger darum, die Hirnhälften und damit die ihnen entsprechenden Denk- und Wahrnehmungsweisen modellhaft zu trennen, ihre Funktionsweisen gesondert herunterzubrechen und auf Zuständigkeitsbereiche des Bewusstseins zu verweisen, nach dem Motto »Die rechte Hirnhälfte ist zuständig für dieses, die linke für jenes«. Vielmehr interessiert ihn die Transgression, die unaufhörliche Übergriffigkeit beider aufeinander, die im menschlichen Hirn durch das *corpus callosum*, den Hirnbalken ermöglicht wird, der beide Hälften verbindet.

Natürlich eruptiert die Szene nicht zufällig beim Blick durch das Fenster, der kunsthistorisch und -theoretisch seit Leon Battista Albertis Traktat *Über die Malkunst* (1435/36) aufs Engste mit dem Blick *durch* Bilder verknüpft ist und im Zuge der Entwicklung nichtfigurativer Kunst im 20. Jahrhundert als Blick *auf* Bilder neu verhandelt werden musste. Nicht zuletzt in seinen Serien *Ways to Purity* (1959), *The Secret World of Frank Stella* (1958–1962) und *Word Pictures* (1962–63) arbeitete sich Frampton an der Fenstermetapher und ihrer Gültigkeit für Fotografie im Kontext der amerikanischen Nachkriegsmoderne sowie dem konfliktierenden Verhältnis von Bild



und Text ab, das in seinem Film *ZORNS LEMMA* (1970) von zentralem Interesse ist. In der metaphorisch unaufgeräumten Häuslichkeit des Geistes verbindet Frampton so gesehen physiologische und kunstgeschichtliche Spekulation und rahmt damit sein eigenes Werk.

■ ■ ■

Der deutschstämmige Fotograf Giorgio Sommer nahm 1879 das Bild eines scheinbar versteinerten Hundes auf.<sup>15</sup> Genauer gesagt handelt es sich dabei um die Aufnahme eines in Gips abgeformten Hundes, der durch den Ausbruch des Vesuv am 24. August des Jahres 79 in und mit Pompeji sein Ende fand. Im Bildteil von *Circles of Confusion* – einem vielschichtigen Durchgang durch die Fotogeschichte, der jedoch nicht die in den einzelnen Texten besprochen Bilder zeigt, sondern diese der Imagination der Leser\*innen überantwortet – ist die Aufnahme Sommers nicht zu finden. Jedoch lässt sich vorstellen, dass sie wohl einen Platz darin hätte finden können, vielleicht zwischen Barbara Morgans *Tossed Cats* (1942) und Harold E. Edgertons Mehrfachblitzaufnahme eines wackelnden Hundeschwanzes (vor 1939). Nehmen wir der Einfachheit halber an, es sei da, irgendwo zwischen Seite 42 und 43, oder aber hinter Nadars Aufnahme der Pariser Katakomben (1861), ebenso real abgebildet, wie auf einem Smartphone-Display nach einer kurzen Google-Bildersuche. Sommers Fotografie stellt einen dankenswerten Zugang zu Framptons komplexer fotografischer Arbeit *ADSVMVVS ABSVMVVS: in memory of Hollis William Frampton, Sr. 1913–1980, abest* (1982) dar, indem sie zwar zunächst oberflächlich eine ähnliche Ästhetik und Thematik bedient, letztlich aber in einem entschieden anderen Modus agiert.

Framptons Serie besteht aus einem zunächst intellektuell anspruchsvollen Einführungstext, vierzehn gerahmten Farbfotografien sowie jeweils dazugehörigen Bildtexten, die römisch nummeriert den Aufnahmen eine spezifische Reihung geben. Gemein ist Sommers Aufnahme und Framptons Serie zunächst ein dunkler Fond, der einen nicht mehr lebendigen Organismus in der Bildmitte rahmt. Sterben als Prozess und Tod als ekstatischer, den Lauf der Zeit unterbrechender Zustand sind den Bildern hier wie da als zentrales Thema eingeschrieben. Frampton widmet seine Arbeit, wie der volle Titel markiert, seinem 1980 verstorbenen Vater Hollis William Frampton

Sr., wobei der Nachsatz *abest* markiert, dass dieser fehlt. Fehlen *prä-sentiert* Absenz – eine paradoxe Verquickung, die auch in den lateinischen Worten *adsumus absumus* bedeutet wird, übersetzbar in etwa mit: Wir sind hier, wir sind fort. Die Gleichnamigkeit von Vater und Sohn evoziert dabei den Eindruck, dass Frampton auch seinen eigenen bevorstehenden Tod verhandelt. Frei nach Barthes können wir ihm in den Mund legen: »Ich bin tot und ich werde sterben.«<sup>16</sup>

Sommers Hund, dem die Todesangst anzusehen ist, wurde von einem pyroklastischen Strom förmlich eingebacken, sein Kadaver zerfiel und hinterließ einen negativen Hohlraum, der später mit Gips ausgegossen wurde. Mit Blick auf seine Fotografie betrachten wir demnach das fotografische Positiv eines Gips-Positivs, das den ursprünglichen Hund nicht materiell bedeutet, sondern über dessen Negativform auf ihn verweist. Im ersten Absatz seiner Texteingührung zu *ADSVMVVS ABSVMVVS* bespricht Frampton diesen Normalfall des Fotografischen wie folgt. »A photographic text and its proper pretext bear the following resemblance to one another: each is a sign of the perfective absence of the other.« Oder einfacher: Fotografien sind nicht die Dinge, die sie darstellen; das Bild des Hundes ist die prä-sente Absenz des wirklichen Hundes. Der Hund fehlt, so weit, so gut.

Mit dem Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger lässt sich das Verhältnis des Gipsabgusses und des fotografischen Bildes zum jeweils Dargestellten gleichermaßen als modellierendes begreifen. »Das Modell«, heißt es bei ihm, »hält sich immer in einem anderen Medium auf, es ist geradezu definiert durch den Übergang vom Gegenstand, den es modelliert, in ein anderes Medium.«<sup>17</sup> Bereits 1945 hatte André Bazin die Seinsweise des fotografischen Bildes im Modell bestimmt: »Das Bild mag verschwommen sein, verzerrt, farblos, ohne dokumentarischen Wert, es gründet durch die Art seiner Entstehung im Dasein des Modells; es *ist* das Modell.«<sup>18</sup>

Wo sich, dergestalt theoretisch eingestellt, Sommers bemitleidenswertes Tier als Meta-Kommentar auf das Fotografieren als Modellieren beschreiben lässt, geht es Frampton in seiner Medienspekulation gerade um das Gegenteil. Erklärtermaßen treiben ihn jene noch viel stärker mit dem Tod organischen Lebens verbundenen, notwendigerweise unvollständigen Formen von Selbst-Darstellung um, die er im dritten Absatz listet: »desiccations, fossils, memo-

ries, mummies, traces indistinguishable from residues.« Im engeren Sinne lassen sich diese Erscheinungsformen zumeist als Präparate begreifen. Ein Präparat ist ein Gegenstand des Wissenserwerbs, der Anteil hat an der Stofflichkeit des »untersuchten Sachverhalts. Es ist, wenn man so will, aus dem gleichen Stoff gemacht, wie dieser. Es ist eine Figuration, die diesem Stoff abgerungen wird.«<sup>19</sup> Schon in einem der frühesten bekannten Bilder Daguerres aus dem Jahr 1839, das Fossilien auf drei Regalböden aufgereiht präsentiert, artikuliert sich eine innige Verbindung von Präparat und Fotografie.

Modelle sowie Präparate können im Kontext der modernen Naturwissenschaften als Epistemologica beschrieben werden, als epistemische Dinge also, anhand derer Wissen produziert und bestimmte Sachverhalte dargestellt werden können. Dafür müssen sie »in der einen oder anderen Weise auf Dauer gestellt«,<sup>20</sup> das heißt auf eine bestimmte Art zugerichtet und in ein Experimentalsystem überführt werden. Rheinberger weist an anderer Stelle darauf hin, dass sich Dinge als epistemische in einer »für sie charakteristischen, irreduziblen Verschwommenheit und Vagheit« präsentieren,<sup>21</sup> die Frampton in den Angaben, die er über seine fotografierten Mummien macht, geradewegs zelebriert. Zugleich werden seine zumeist durch natürliche Trocknung konservierten Schaustücke mittels von Nadeln in einem scheinbar experimentellen Environment fixiert, um in einem zweiten Schritt fotografisch fixiert zu werden, das jedoch vorstellbare Charakteristika eines solchen, wie zum Beispiel Maßstäbe und Farbtafeln vermissen lässt. Der spekulative Mangel an experimenteller Präzision, wie Frampton ihn an Eadweard Muybridge beobachtet und 1975 gemeinsam mit seiner Frau Marion Faller in der Serie *Sixteen Studies in VEGETABLE LOCOMOTION* liebevoll persifliert hatte – sie löst den Un-Sinn des Titels genüsslich ein –, wird in *ADSVMVS ABSVMVS* erneut in Szene gesetzt, wodurch nicht die einzigartige prägnante Bedeutung der Objekte hervorgehoben wird, sondern gerade deren Bedeutungs Offenheit: »hovering at the margins of legibility«.

— »The generic continually transcends the individual – going forth to new individuals and deserting the old – a process of birth and decay, both negative processes. In conscious Spirit

both are united in one movement. The generic here enters the individual as pure *ego* – the undetermined possibility of all determinations. [...] But this *ego* not only exists as subject, but also as object – a process of self-determination or self-negation. And this negation or particularization continually proceeds from one object to another, and remains conscious under the whole, not dying, as the mere animal does, in the transition from individual to individual. This is the *aperçu* of Immortality.«<sup>22</sup>



Mit Ausnahme der in Bild VIII dargestellten Schlangenhäute benennt Frampton die von ihm dargestellten Trockenpräparate, die zugleich in der künstlerischen Tradition des *objet trouvé* bzw. des *objet interprété* stehen, in den entsprechenden Texten allesamt zunächst als *specimens*, das heißt als Belege von Tieren in einem biologisch-wissenschaftlichen Kontext. Was sich als sprachliches Mittel einer bloßen Evokation wissenschaftlichen Stils missverstehen ließe,<sup>23</sup> verweist dabei zugleich auf die Mediengeschichte der Fotografie, die Frampton gründlich studiert hatte. Schon der Brite William Henry Fox Talbot hatte mitunter von seinen Fotografien als *specimens* gesprochen<sup>24</sup> und letztlich scheint, wie Bruce Jenkins bereits bemerkt hat,<sup>25</sup> *ADSVMVS ABSVMVS* in großen Teilen an dessen zwischen 1844 und 1846 publizierte *Pencil of Nature* angelehnt, das erste fotografisch illustrierte Buch der Geschichte. Mittels eines einführenden Textes, 24 Tafeln und dazugehörigen Texten lotet Talbot im *Pencil of Nature* die Möglichkeiten des von ihm erfundenen, noch jungen fotografischen Mediums der Kalotypie aus. Frampton und Talbot teilen sich in ihren hier besprochenen Arbeiten jedoch nicht nur jene spezifische Art, Bild und Text zu verbinden, sondern auch den Modus des Spekultativen, der fröhlich Wissenschaftliches, Persönliches, Vorstellungen und Erinnerungen vermischt.

Nicht zuletzt ist beiden die Vorstellung einer selbsttätig Bilder erschaffenden Natur gemein. In seiner medienhistorischen Einführung erinnert bzw. konstruiert Talbot jenen Moment im Oktober 1833, in dem ihm Fotografie als Idee in den Kopf schoss. In *Incisions in History / Segments of Eternity* gibt Frampton diesen Heureka-

Moment am Comer See in leicht verkürzter Form wieder: »This led me to reflect on the inimitable beauty of the pictures of nature's painting which the glass of the camera throws upon the paper in it's focus ... how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon paper!«<sup>26</sup> Talbot selbst beschreibt diese noch immateriellen Bilder weiterhin als »creatures of a moment, and destined as soon to fade away.«<sup>27</sup> Hieraus entwickelt Frampton die vom Titel seines Textes in Aussicht gestellte Vorstellung ekstatischer Zeit.

— »But for one instant, attenuated to the limits of his energy, Talbot has escaped Time, the Evil. For an ecstatic moment, time is not. We may presume that Lake Como, along with everything else, persists in dropping >natural images,< like ripe fruit into the lapses of the beholder. So that it was not the banal landscape Talbot thought he saw, but the radiant sight of his own insight, that transfixed the artist in a realization too rude for language: that the >creature of a moment, and destined as soon to fade away,< was himself.«<sup>28</sup>

Framptons Tier- und Pflanzenmumien nehmen die Rede einer Selbst-Bilder wie reife Früchte abwerfenden Natur spielerisch beim Wort. In seiner Einführung zu *ADSVMVVS ABSVMVVS* spricht er von ihnen als »happenstances whereunder bounded vacations of matter generate asexual artifacts, reproductions of themselves, necessarily incomplete« – unvollständige Selbstdarstellungen durch ihr Ableben auf Dauer gestellter Materie also. Das Problem der selbst-identischen Darstellung hat er zuvor ins Zentrum seines Interesses gestellt: »If we understand but poorly our own notion of likeness between paired entities, we understand even less the manner in which entities are like, or unlike, or may come to be like, or unlike, themselves.« Wo sich fotografische Darstellungen unabhängig von ihrer medialen Darbringungsform in Hinblick auf die von ihnen getrennt dargestellten Referenten als Modell (*paired entities*) verstehen lassen, nutzt Frampton seine Präparate so als Denkmodell für die Art und Weise, wie sich materielle fotografische Abzüge selbst darstellen.

So gesehen sind die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den ge-

zeigten Präparaten und haptischen Fotografien einleuchtend: Ob nun Kuttelfisch, Kleeblatt, Frosch, Lotus oder Ratte, sie alle sind gleichermaßen als Präparat wie als materielles fotografisches Bild platt, das heißt in Richtung des Zweidimensionalen gepresst ohne jedoch im faktischen Sinne zweidimensional zu sein, gezwängt in einen schwarzen Raum fraglicher Tiefe. In der ein oder anderen Form sind sie unvollständig. Wie in Schwarz-Weiß-Fotografien fehlt einerseits die lebendige Farbigkeit jener Organismen,<sup>29</sup> die sie einst waren, zugleich sind mitunter ganze Körperteile verschwunden, etwa wenn sich eine Katze namens Maxwell am Fisch in Bild VI vergangen hat<sup>30</sup> oder Haut und Haare des einzigen Säugetieres in der Serie, der Ratte, der Verwesung zum Opfer gefallen sind. Framptons Abzüge sind wie die Präparate, die sie zugleich als Modelle darstellen, *specimens* der unvorstellbaren gleichzeitigen Kopräsenz eines Bildes und dessen, was es darstellt. Durch chemische Vorgänge erschaffen und entwickelt, wurden sie letztlich fixiert und getrocknet, um sich selbst als Bild zu zeigen.

■ ■ ■

— »a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.«<sup>31</sup>

Mit Blick auf *ADSVMS ABSVMS* lässt sich fragen, wie sich Framptons von der Natur und fotografisch mumifizierte Lebewesen in Jorge Luis Borges' fiktive chinesische Enzyklopädie einsortieren ließen: am ehesten wohl bei den einbalsamierten Tieren,<sup>32</sup> gleich an zweiter Stelle hinter jenen, die dem Kaiser gehören; oder aber als Fotografien in das »und so weiter« im Anschluss der mit Kamelhaar gezeichneten Tiere. Aber das wäre bloße Spekulation, Borges' Ordnung existiert schließlich nur auf dem Papier.<sup>33</sup>

Michel Foucault, der Borges' Enzyklopädie berühmterweise zitiert, nutzt diese in seinem Buch über *Die Ordnung der Dinge*, um

auf die Kontingenz letztlich aller Ordnungssysteme hinzuweisen.<sup>34</sup> Ordnungen und die davon abhängigen Wissenssysteme sind demnach immer ebenso historisch gewachsen und kontingent wie die Bedeutung, die sie den von ihnen betrachteten epistemischen Dingen zumessen. Frampton hat Foucault offenbar eingehend studiert, so zitiert er in seinem Aufsatz zu Edward Weston die englische Ausgabe der *Ordnung der Dinge* wie folgt.

— »Order is, at one and the same time, that which is given in things as their inner law, the hidden network that determines the way they confront one another, and also that which has no existence except in the grid created by a glance, an examination, a language; and it is only in the blank spaces of this grid that order manifests itself in depth as though already there, waiting in silence for the moment of its expression.«<sup>35</sup>

In diesem Geiste merkt Frampton an, die Identifizierungen seiner Fotografien seien »as propabilistic as the captions of all photographs, thereby suggesting that taxonomy is an incomplete discipline.« Trotz dieser postmodernen Bekenntnis, dem ausgesprochenen Mut zur Lücke, ist Framptons *ADSVMVS ABSVMVS* nicht frei von Ordnung oder aber sich überlappenden Ordnungen im Plural. Vielmehr lässt sich Foucaults Bewunderung für Borges' Enzyklopädie auf Framptons Arbeit umlenken: Aufgrund ihrer spezifischen Ordnung verbreitet sie »den exotischen Zauber eines anderen Denkens«.<sup>36</sup>

In den Bildtexten der Arbeit wird das Sammeln und damit das mitunter zufällig wirkende Zusammenkommen der gezeigten Objekte immer wieder problematisiert. Nicht allein werden jeweilige Fundorte und Provenienzen angegeben, die in ihrer Diversität jeweils eigene Narrative eröffnen – Schotterstraßen, Asia-Läden, das Begräbnis des eigenen Vaters, der Big Apple New York und der kleine Gemüsegarten in Eaton –, auch werden die Sammlungsstücke als gekaufte Waren, Fundstücke, Geschenke und Andenken charakterisiert.

Damit aus bloßem Sammelgut eine wissenschaftliche Sammlung wird, muss es zu Quellen umgedeutet werden. »Diese Funktionserweiterung«, so Philipp W. Balsiger, »vom repräsentativen Objekt zu einer (Erkenntnis-)Quelle ist an den Sammlungsobjekten an sich

nicht ersichtlich, denn sie tritt erst in dem Augenblick in Kraft, in dem die Sammlungen auch zur Grundlage von wissenschaftlichen Problem- und Fragestellungen werden.«.<sup>37</sup> Im Kontext der oben thematisierten Fragestellung selbstähnlicher, natürlicher Bild-Präparate erklärt Frampton dahingehend: »since they predate us, photographs may be treated scientifically.« Zuletzt bedürfen Sammlungsobjekte einer sprachlichen Fassung, denn einer »systematischen Klassifikation – und damit einer wissenschaftlichen Analyse – zugänglich sind die Sammlungsobjekte erst als sprachlich beschriebene.«<sup>38</sup> In der jeweils doppelten Nennung des Gezeigten durch den gemeinen Namen sowie die lateinische Fachbezeichnung emuliert Frampton diese lexikologisch-szientifische Praxis, ohne dass sich jedoch der faktische Zusammenhang der sprachlichen Referenzen und präparierten Referenten immer verbürgen ließe. Der Form nach kann *ADSVMVVS ABSVMVVS* so zunächst als modernen biologischen Fachsammlungen ähnlich beschrieben werden, zugleich lassen sich aber auch Verbindungen zur älteren, einer modernen Wissenschaft vorausgehenden Sammlungsform der Wunderkammer beobachten.

In den Wunderkammern, Naturalien- und Raritätenkabinetten des mittleren 16. bis frühen 18. Jahrhunderts traf ein epistemisches Interesse, das von der *Bewunderung* der Schöpfung Gottes seinen Ausgang nahm,<sup>39</sup> vor allem auf die Selbstrepräsentation des jeweiligen Sammlers. Mehr oder weniger ungeordnet standen hier Naturalia, Tier- und Pflanzenpräparate wie Mineralien aus der sich zu jener Zeit beständig vergrößernden und globalisierenden Welt, neben antiken Fragmenten, Kunsthandwerk und Exotika aus allen möglichen Erdteilen beisammen. Balsiger spricht hier von einem doppelten Repräsentationscharakter: »Die einzelnen Sammlungsobjekte stehen unverbunden nebeneinander, repräsentieren als Einzeldinge eine dem Betrachter nicht zu erschließende, aber offenbar mögliche Welt und verweisen gleichzeitig auf die geografische wie geistige Weltläufigkeit des Sammlers.«<sup>40</sup> Stärker als in wissenschaftlichen Spezialsammlungen späterer Zeiten erfahren die möglichst unterschiedlichen Ausstellungsstücke in Wunderkammern ihre Bedeutung durch die Figur des Sammlers, der diese in Narrative einbettet und miteinander verknüpft, sie spielerisch assoziiert – sie bieten Raum für »visuelle Reflexionen und lyrische Interpretatio-



nen der Weltaneignung.«<sup>41</sup> Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat in seinem Buch *Antikensehnsucht und Maschinenglaube* darauf hingewiesen, dass Kunst- und Wunderkammern somit nicht als starre Sammlungsräume zu verstehen seien, sondern vielmehr als Labor, in dem göttliche Schöpfung als Spiel durch den Menschen imitiert werden konnte. Der bekannte und unbekannt Makrokosmos sollte hier im begrenzten Mikrokosmos der Kammer spielend Platz finden, ihr Weltbezug war enzyklopädisch.<sup>42</sup>

In *ADSVMVVS ABSVMVVS* bzw. den darin präsentierten und besprochenen Objekten verbindet Frampton die spielerisch-vorkritisch-assoziative Ordnung der Kunst- und Wunderkammern, die sich auf das Andere, das Wunderbare konzentriert, mit jener analytisch-taxonomischen jüngerer biologischer Spezialsammlungen, die sich am Gewöhnlichen abarbeiten. Über die so überhaupt erst ermöglichte Fülle der Anspielungen auf moderne Wissenschaftlichkeit einerseits sowie Mythologisches, Religiöses, aber auch Triviales und Persönliches andererseits gibt er ein Exempel eines anderen Denkens, in dem sich diese scheinbaren Gegensätze nicht ausschließen, sondern gegenseitig befruchten. Erst in einem solchen Raum kann ein Kleeblatt Anstoß des Spekulierens über das vorgebliche Verhältnis von Blattanzahl zu quantifizierbarem Glück sein, was als Hinweis auf das irrationale Moment in einer rationalen Welt gelesen werden kann, und gleichsam als demgemäß irrationales Glückssymbol auf Mutation als Motor der Evolution deuten, die Framptons Serie konsequent eingeschrieben ist. Sie deutet so auf den Menschen, die Entwicklung dessen Bewusstseins und letztlich dessen Tod. In diesem Sinne lassen sich in den Objekten jene »failed instants« erblicken, »when matter seems about to invent [...] the germ of consciousness.« Über diese unternimmt Frampton in *ADSVMVVS ABSVMVVS* den Versuch, im heute Gewöhnlichen einen Zauber des Einzigartigen zu suchen und im Einzelnen, in seiner Sammler- und Künstlerpersönlichkeit, das Allgemeine, eine auf Dauer gestellte Historie der Dinge in 14 Bildern.

■ ■ ■

— »Nun, ich denke, es ist etwas sehr Achtbares an der Form des Fragments, insofern es auf die Lücken, Zwischenräume und

das Schweigen zwischen den Dingen verweist. Man könnte aber auch sagen, dass es sich äußerlich – nicht im moralischen Sinn – um eine dekadente Form handelt, um den Ausdruck einer zu Ende gehenden Epoche, und damit meine ich das Ende einer Zivilisation oder einer Tradition des Denkens oder einer bestimmten Art des Fühlens. Das Fragment setzt voraus, dass man sehr vieles weiß und erlebt hat, und es ist dekadent in dem Sinn, dass man diesen ganzen Ballast abgelegt haben muss, um Anspielungen machen und sich über etwas äußern zu können, ohne es ausführlich darstellen zu müssen.«<sup>43</sup>

- 
- 1 Ezra Pound: *ABC of Reading*, London 1961, S. 17.
  - 2 Dass gerade die Zeitschrift *October* Hollis Frampton nach seinem Tod eine ganze Ausgabe widmet, ist daher wenig verwunderlich. Siehe *October*, Nr. 32 (Frühling 1985).
  - 3 Hollis Frampton: *OX HOUSE CAMEL RIVERMOUTH*. a preface. In: ders.: *Circles of Confusion*. Film, Photography, Video, Texts 1968–1980, Rochester 1983, S. 7–11, hier S. 10.
  - 4 Zit. nach ebd., S. 10.
  - 5 Scott MacDonald: Hollis Frampton. In: ders.: *A Critical Cinema*. Interviews with Independent Filmmakers, Berkeley / Los Angeles / London 1988, S. 21–77, hier S. 56.
  - 6 Frampton, *OX HOUSE CAMEL RIVERMOUTH*, S. 11.
  - 7 Er kann sich dabei zum Beispiel auf das 1867 gegründete amerikanische *Journal of Speculative Philosophy* berufen, das für eine Kultivierung spekulativen Denkens eintritt und dieses historisch als Fortsetzung der Philosophie Platons, Spinozas, Fichtes, Hegels und anderer begreift. Die überaus lesenswerte Einführung der ersten Ausgabe umreißt viele jener Punkte, die Frampton in *ADSVMS ABSVMVS* umspielt. Siehe Anonym: *The Speculative*. In: *The Journal of Speculative Philosophy*, Jg. 1, Nr. 1 (1867), S. 2–6.
  - 8 Hollis Frampton: *Incisions in History / Segments of Eternity*. In: ders., *Circles of Confusion*, S. 87. Der Text erschien zunächst in *Artforum*, Jg. 13, Nr. 2 (Oktober 1974), S. 39–50.

- 9 Ebd., S. 89.
- 10 Im Katalog zur Ausstellung *Recollections/Recreations* in der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo 1984 betitelt der Mitherausgeber und Frampton-Forscher Bruce Jenkins seinen Überblickstext in Abgrenzung zu dessen filmischen Schaffen als das »andere Werk« Framptons. Siehe The »Other Work« of Hollis Frampton: A Tour. In: Bruce Jenkins, Susan Krane (Hg.): Hollis Frampton, *Recollections/Recreations* (Kat. Ausst. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, 1984), Buffalo 1984, S. 14–32.
- 11 Frampton, *Incisions in History / Segments of Eternity*, S. 104.
- 12 Im Interview mit Scott MacDonald expliziert Frampton den Bezug zum Hirnforscher und Nobelpreisträger John Eccles, dessen Vorlesungen er während seiner Zeit in Buffalo gehört hat. Siehe MacDonald, Hollis Frampton, S. 57–60.
- 13 Beide Zitate Frampton, *Incisions in History / Segments of Eternity*, S. 105. Mit seinem Gleichnis reproduziert Frampton einerseits überkommene Geschlechterkonstruktionen des aktiven, sprechenden Mannes und der passiven, sprachlosen Frau, andererseits erfasst er sie jedoch interessanterweise im Zeitpunkt ihres Kollabierens.
- 14 »He thinks of her as an awesome pool of fecundity, a sexual abyss from whose precipice he longs to fling himself. She finds him erotically uninventive, for all his dirty-minded innuendoes, but consoles herself that her lover has the biggest cock on the block, and the finest mind of its kind.« Ebd., S. 104–105.
- 15 Ein undatierter Katalog des Fotografen führt das Bild mit der Nummer 1287 unter dem Titel *Impronte d'un cane 1879*. Siehe Giorgio Sommer: *Catalogo di Fotografie d'Italia e Malta*, Neapel o. J., S. 16. In vielen Bilddatenbanken wird die Fotografie fälschlicherweise früher datiert.
- 16 »Dieses *punctum* [...] tritt in der historischen Photographie klar lesbar zutage: immer wird hier die ZEIT zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben.« Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 106.
- 17 Hans-Jörg Rheinberger: *Epistemologica: Präparate*. In: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 65–75, hier S. 67.
- 18 André Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes [1945]*. In: ders.: *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 33–42, hier S. 37.
- 19 Rheinberger, *Präparate*, S. 67.
- 20 Ebd., S. 66.
- 21 Hans Jörg-Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 24.
- 22 Anonym, *The Speculative*, S. 6.
- 23 Framptons Zeitgenosse und Künstlerfreund Michael Snow vergleicht Framptons Stil in den *ADSVIVS ABSVIVS*-Texten mit jenem des Biologen Louis

- Agassiz (1807–1873), den Frampton durch Ezra Pound rezipiert haben dürfte. Siehe Michael Snow: On Hollis Frampton. In: The Michael Snow Project (Hg.): The Collected Writings of Michael Snow, Waterloo 1994, S. 240–248, hier S. 245, sowie Pound, ABC of Reading, S. 17–18.
- 24 Siehe Anonym: The New Art [mit einem Schreiben von William Henry Fox Talbot]. In: Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c. Nr. 1150 (2. Februar 1839), S. 72–75; in deutscher Übersetzung in: Steffen Siegel (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, München 2014, S. 110–119.
- 25 Siehe Jenkins, The Other Work, S. 30.
- 26 Frampton, Incisions in History / Segments of Eternity, S. 92 ff. Die Original-Stelle findet sich in William Henry Fox Talbot: Brief Historical Sketch of the Invention of the Art. In: ders.: The Pencil of Nature, London 1844–46, n.p.
- 27 Talbot, Brief Historical Sketch.
- 28 Frampton, Incisions in History / Segments of Eternity, S. 92 ff.
- 29 Gerade vor dem historischen Hintergrund der amerikanischen New Color Photography, mit Vertretern wie Stephen Shore oder aber Joel Meyerowitz in New York, muss Framptons entsättigte, tonige Farbigkeit merkwürdig erscheinen.
- 30 Der Name der Katze lässt sich als Anspielung auf James Clerk Maxwell verstehen, der sich im 19. Jahrhundert als Erfinder eines ersten Farbfotografieverfahrens verdient gemacht hat und mit dem »Maxwellschen Dämon« ein zentrales Gedankenexperiment im Kontext der Thermodynamik entworfen hat. Frampton hat ihm seinen Film *Maxwell's Demon* (1968) gewidmet. Siehe dazu MacDonald, Hollis Frampton, S. 35–36, sowie Michel Frizot: Eine natürliche Künstlichkeit. Die Hypothese der Farbe. In: ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 411–430, hier S. 412.
- 31 Jorge Luis Borges: Die analytische Sprache John Wilkins'. In: ders.: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur, München 1966, S. 212.
- 32 In seinem Proposal für eine Förderung durch die Künstlerkooperative Light Work in Syracuse bespricht Frampton Fotografien ausdrücklich unter dem Begriff der Mumifizierung. »One general, public assumption about photographs is that the process of photographic representation amounts to a preservation or embalming process.« Hollis Frampton: Proposal for *ADSVMVS ABSVMVS*. In: Bruce Jenkins (Hg.): On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton, Cambridge (Mass.), London 2009, S. 105.
- 33 Einflussreich mag auch Borges' *Handbuch der phantastischen Zoologie* gewesen sein. Siehe ders., Margarita Guerrero: Einhorn, Sphinx und Salamander: ein Handbuch der phantastischen Zoologie. Manual de zoología fantástica, München 1964.
- 34 Siehe Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974.

- 35 Michel Foucault zit. nach Hollis Frampton: *Impromptus on Edward Weston: Everything in its Place*. In: ders., *Circles of Confusion*, S. 137–160, hier S. 159.
- 36 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 17. Federico Windhausen hat sich unter anderem anhand der Stichworte der axiomatischen Substruktur und des Fotografen als Epistemologen an einem Verständnis von Framptons Theorie und Praxis abgearbeitet, siehe *Words into Film: Toward a Genealogical Understanding of Hollis Frampton's Theory and Practice*. In: *October*, Nr. 109 (Sommer 2004), S. 76–95, insbesondere S. 89 ff.
- 37 Philipp W. Balsiger: *Schubladendenken. Zum Verhältnis von Sammeln und Ordnen*. In: Udo Andraschke, Marion Maria Ruisinger (Hg.): *Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg*, Erlangen 2007, S. 32–44, hier S. 39.
- 38 Ebd.
- 39 Siehe hierzu Lorraine Daston: *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, München 2001, insbesondere S. 13 ff.
- 40 Balsiger, *Schubladendenken*, S. 37.
- 41 Gabriele Beßler: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 2009, S. 14.
- 42 Siehe Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, insbesondere S. 52–76. Siehe dazu auch Krzysztof Pomian: *Sammlungen – eine historische Typologie*. In: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns von 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 107–126, besonders S. 113.
- 43 Susan Sontag: *The Doors und Dostojewski. Das Rolling-Stone-Interview* (geführt von Jonathan Cott), München 2013, S. 74.



# Abbildungsteil

---



I. WHITE CLOVER (*Melilotus alba*)





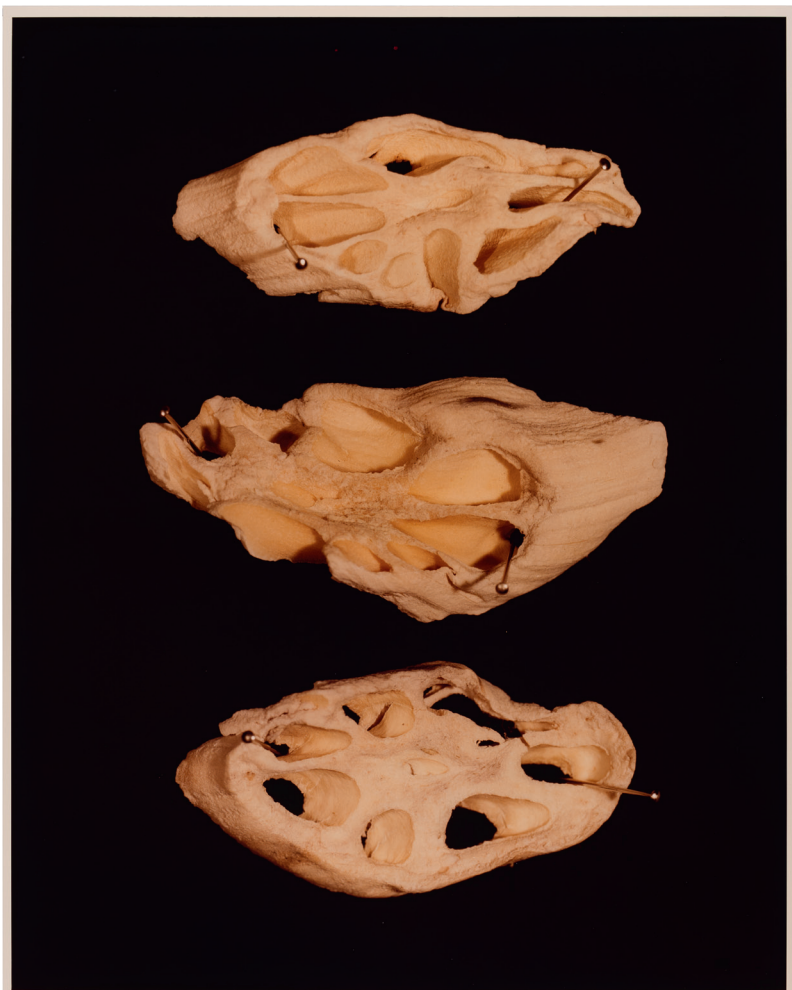
II. JELLY (*Physalia physalis*)

III. CUTTLEFISH (*Rossia mastigophora*)





IV. CHIMÆRA (*Callorhynchus capensis*)



V. LOTUS (*Nelumbo nucifera*)



VI. MIDSHIPMAN (*Porichthys notatus*)





VII. OYSTER SHELL (*Pleurotus ostreatus*)



VIII. COMMON GARTER (*Thamnophis sirtalis*) and  
EASTERN COACHWHIP (*Masticophis flagellum*)

IX. GARDEN TOAD (*Bufo americanus*)



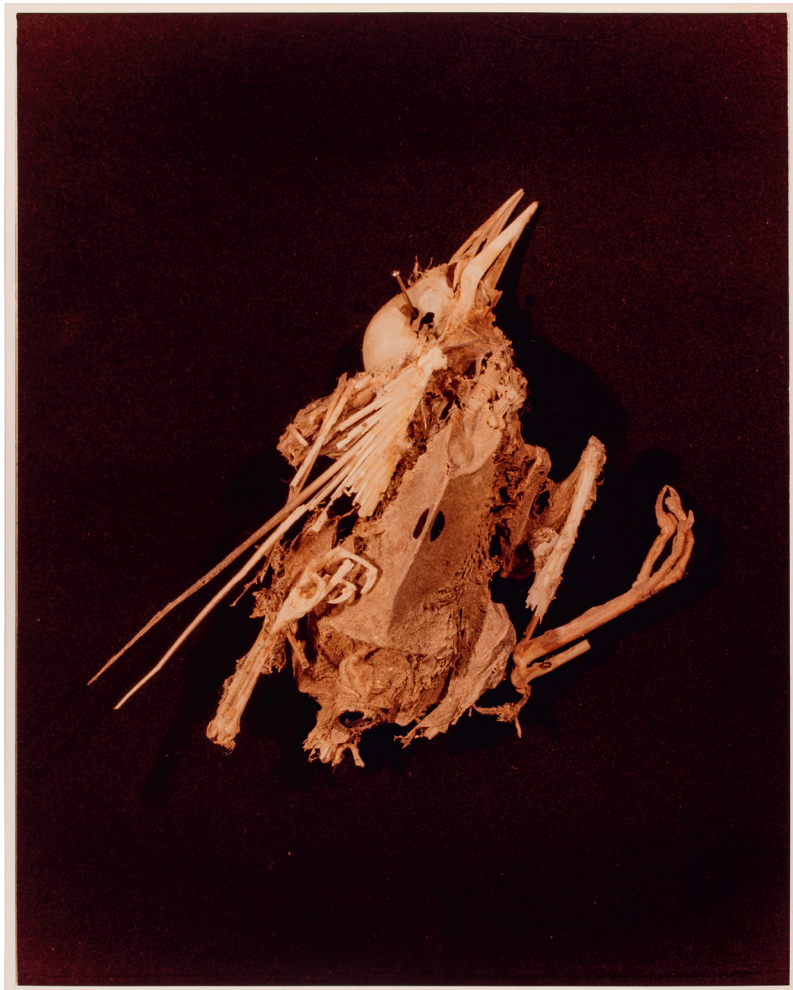




X. PEPPER (*Capsicum longum*)



XI. GRASS FROG (*Rana pipiens*)



XII. MOURNING DOVE (*Zenaidura macroura*)



XIII. BROWN RAT (*Rattus rattus*)





XIV. ROSE (*Rosa damascena*)



*ADSVMVVS ABSVMVS*





*ADSVMVVS ABSVMVVS*

in memory of Hollis William Frampton, Sr.

1913 – 1980

*abest*

Hollis Frampton,  
1982

This work was funded by an artists' project grant  
from the New York State Council on the Arts, through  
Light Work, Syracuse, New York.

The author has come to suppose that he conserved the things represented herewith against the day when they were to be photographed, understanding them to harmonize with photographs then unmade according to a principle within the economy of the intellect. A photographic text and its proper pretext bear the following resemblance to one another: each is a sign of the perfective absence of the other.

In the unimaginable or ordinary case of their copresence, an object and its picture, contending for the center of the spectatorial arena, induce, out of mutual rejection, an oscillation of attention whose momentary frequency is the implicit *cantus firmus* of our thought. If we understand but poorly our own notion of likeness between paired entities, we understand even less the manner in which entities are like, or unlike, or may come to be like, or unlike, themselves. This indisposition depends from a temporary defect: that we have not yet evolved to comfort in the domain of time, our supreme fiction, which parses sets of spaces in favor of successiveness.

But before there were photographs, there were autographs, or happenstances whereunder bounded vacations of matter generate asexual artifacts, reproductions of themselves, necessarily incomplete: desiccations, fossils, memories, mummies, traces indistinguishable from residues. Appearances like these, found free in nature, command our attention, for they present to us, hovering at the margins of legibility, a collocation of failed instants when matter seems about to invent, in comparison and its precedent recollection, the germ of consciousness. Nature, or the customary behavior of matter, implies the photographic image at least as certainly as it implies ourselves. Accordingly, since they predate us, photographs may be treated scientifically.

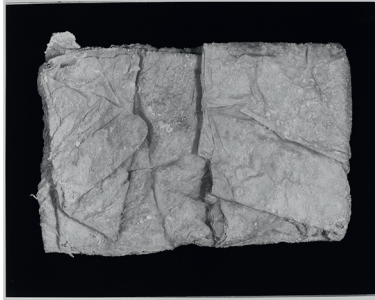
Fourteen argued plates are appended. The author acknowledges that their identifications are as probabilistic as the captions of all photographs, thereby suggesting that taxonomy is an incomplete discipline.

*Hollis Frampton, 1982*



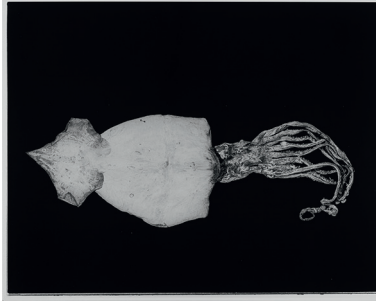
### I. WHITE CLOVER (*Melilotus alba*)

This specimen was found by Marion Faller in an established escape well within the drip-line perimeter of a crack willow in the Town of Eaton, New York, in July 1977. Good fortune emanates from ownership of the consequence of a chromosomal ambiguity in this leguminous herb. As the number of leaves is incremented, luck increases exponentially. For related but inferior species, that increase is merely arithmetic. Even numbers greater than three govern cards, odd numbers, love. The nectar is edible, but disappointingly weak considering the exercise required to extract it.



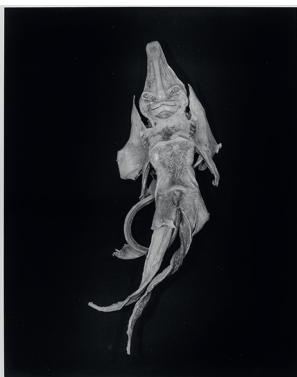
## II. JELLY (*Physalia physalis*)

This remnant of a specimen was purchased by the author in February 1982 from J&S Oriental Grocery on Erie Boulevard in Syracuse, New York. The stinging coelenterate, not a true jellyfish, is perfectly congruent with the virulent Portuguese Man O'War of the Atlantic and is fished for food in the Sea of Japan. Only the flotation bladder is available at market, since the jellyfishermen reserve for their own households the finest portion, the mouth parts, which they call the head. Once desalinated and rehydrated, the bladder is sliced into strips and eaten raw, alone, or perhaps with cold chicken, juliennes of cucumber, and a light purée of sesame. In appearance and first texture, this food resembles classic india rubber bands, but it retrieves for the palate something of the childish adventure of jumping on beached bell jellies after a hard sea storm: ever so momentarily, they resist, and then, suddenly, pressed, liquefy and vanish, leaving behind an everlasting sensation.



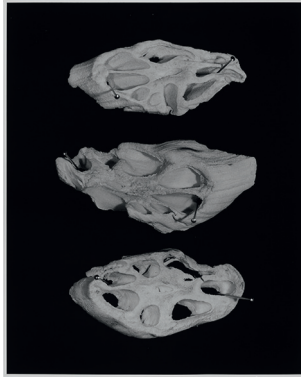
### III. CUTTLEFISH (*Rossia mastigophora*)

This specimen, one of a pair costing \$1.39, was purchased by the author at King Chong Company, Bayard Street, Manhattan, in November 1981. Its chalky or calcærous braincap, called ossa sepia, has been excised for sale to the canary trade, as well as the little sac in which it carried with it a calamitous portable tint of night. The flesh of the genus is more savory, more pensive, less yielding to the teeth than that of other cephalopods, who invite being eaten carelessly, with quick, flashing bites.



#### IV. CHIMÆRA (*Callorhynchus capensis*)

This specimen was purchased by the author at a marine curio shop on Fisherman's Wharf, San Francisco, in April 1980, for five dollars. Its stated provenance was Hong Kong, and we may conjecture that the genus appears as an adulterant among edible catches dragnetted in easterly effluents from the Indian Ocean. The present apparition is an artificial fetish, made by incising the fish along its dorsal edge. It is then opened like a pamphlet, drawn, dried, varnished, and the result prepared for hanging as a wall decoration by twisting a noose of thin copper wire about what passes for a neck. That wire has been removed: its presence implied a false narrative, since fish are never garroted or executed by hanging.



V. LOTUS (*Nelumbo nucifera*)

These specimens were purchased by the author in June 1980 from J & S Oriental Grocery on Erie Boulevard in Syracuse, New York, as part of a packet of fourteen costing seventy-nine cents. The species is prized only for the edibility of the immature tuber represented here; unlike the sort from Gondwanaland, it never harbors jewels. The ancient euphoric psychotropic of the Nile valley derived from the fruit of a tree, *Zizyphus lotus*, of the buckthorn family.





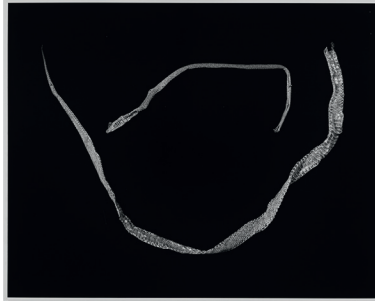
#### VI. MIDSHIPMAN (*Porichthys notatus*)

This specimen, one of a pair costing \$1.49, was purchased by the author at William's Market in Mattydale, New York, in October 1979. Its tail is bowdlerized, having been surreptitiously gnawed some months later by Maxwell, a cat. The species, a notorious whistler and a schooler of subtropical shallows, is customarily seined, by hand or from rowboats, in Thai waters, where it is often chopped or shredded and pickled in a sour, peppery escabeche. From anatomical evidence, it is clear that this fish subsists on a diet of smaller fish and possesses only moderate vertical mobility. It was mislabeled, though, as pollack (*Pollachius virens*), a commercially important codlike fish of the North Atlantic, shaped less like a cudgel, which appears at table even more seldom than hake.



#### VII. OYSTER SHELL (*Pleurotus ostreatus*)

These specimens were gathered, among a vast recurrent troop, by the author, in the company of Gerald Church, Postmaster in the village of Eaton, New York, on a raw morning at the beginning of November 1981. Fresh or dried and reconstituted, the abundant meat of this fungus is of unusual tensility. At least three races may be distinguished by the tone of the slightly viscid cap, which may vary from opalescent white through pale gray to a strong yellowish beige. Invariably, the gills of mature bodies are foraged by a small beetle whose presence is positively diagnostic of a choice species well distributed throughout the North temperate zone. It is one of two fully domesticated edible fungi, the other being a strain of *Agaricus campestris* propagated on beds of clay and composted horse dung in the abandoned anthracite mines of Pennsylvania. In Japan, this *Pleurotus* is domesticated on rotting elm logs. The author has obtained it wild, as well, from senescent maples and from standing beech (*Fagus americana*) in seeming health; but the establishment of its mycelium is always a sign of pathology in the host.



VIII. COMMON GARTER (*Thamnophis sirtalis*) and  
EASTERN COACHWHIP (*Masticophis flagellum*)

Vacated winter skins, found in the summer of 1980, in a vegetable garden in the Town of Eaton, New York, are proposed as standards for a new system of measurement. These benign reptiles, insectivore and constrictor respectively, are alleged to hear through their tongues. They are enjoyed by diurnal predatory birds and universally deprecated by fools.



#### IX. GARDEN TOAD (*Bufo americanus*)

This specimen was donated by Mary Emmaline Bryant, then of Poolville, New York, in August 1979. The author suspects that her gift was prompted by the creature's imaginary tactile symmetry with certain grotesque or exotic fungi, of indeterminate identity, which he had gathered on that pleasant day, whereafter he stopped in Poolville to show them to her family and drink a bottle of beer. Constantin Brancusi maintained that toads are more handsome than Michelangelo's statues, but he referred to the modest French park toad. The drug bufagin, a cardiac stimulant and vasodilator, brewed from Chinese toads during the Chou and Former Han, and rediscovered in the West in the early 1950s, has never been synthesized and may have fallen into medical desuetude or disrepute. Its scarcity in purified form is pendant to the deserved unpopularity of toad catching as an adult vocation: toads defend themselves in a perennially surprising way.



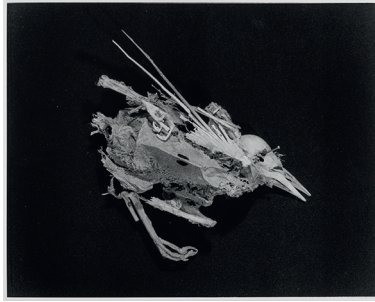
X. PEPPER (*Capsicum longum*)

These specimens, dried at various ages, were grown by Marion Faller in her vegetable garden in the Town of Eaton, New York, during the summer of 1981. This preservative method steals something of the peppers' piquancy, but it enhances their essence and imparts to them a lucency of unexcelled saturation. Because it is a triumph to raise jalapeños on the Allegheny Plateau, where the growing season is barely a hundred days long, we determined to celebrate the first big harvest with a feast. For an afternoon, I parched and flayed, she stuffed with three farces, we sauced and baked. Ah!



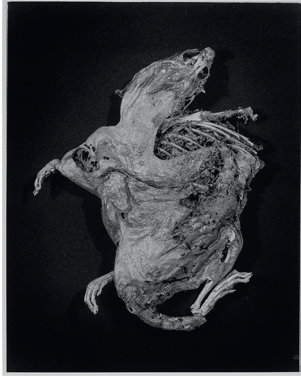
XI. GRASS FROG (*Rana pipiens*)

This specimen was discovered by Will Faller, Jr., in May 1981, on the shoulder of a macadam road in Randallsville, Town of Lebanon, New York. The timid soprano amphibian becomes highly vocal under collective sexual arousal, improvising stochastic nocturnal choruses of considerable elegance. It is nominally edible but meager.



XII. MOURNING DOVE (*Zenaidura macroura*)

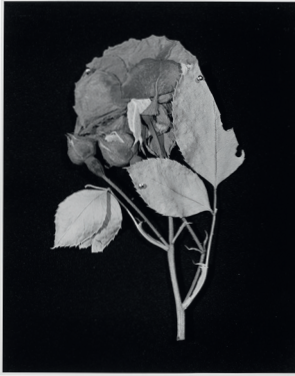
This immature specimen was found by Bill Brand during the demolition of a wall in the Town of Eaton, New York, in July 1975. The genus is never iridescent, but it is soothing in appearance as in voice and graceful in its habits. The squabs are reputedly delicious but are rarely to be gathered in quantity.



### XIII. BROWN RAT (*Rattus rattus*)

This young adult specimen, enhanced by two spray applications of a cellulose acetate fixative, was discovered by Adam Mierzwa in May 1973 in the course of partially dismantling a house in the Town of Eaton, New York. The cause of its virtually total depilation is unknown. A rural pest, graminivorous by preference, the species constitutes the permanent North American reservoir of bubonic plague, and must not be confused with *Rattus norvegicus*, its urban counterpart. Inedible by custom, the genus *Rattus* is prized as a delicacy in Easter Island, whither it was brought by European explorers. The author wishes that its site of delectation might have been displaced to Yap, in proximity to superior megaliths.





XIV. ROSE (*Rosa damascena*)

This specimen was taken by the author as a keepsake from a funeral wreath at Millersburg, Ohio, on March 5, 1980. The mature fruit, a hip, anatomically cognate with apples and pears but unusual among most cultivars of this species, is edible and contains appreciable quantities of ascorbic acid. Formerly, petals were smoked by the Queen of Siam and offered for that use to guests during royal audiences; when strewn in the paths of the brilliant, or of heads of state, they are a sign of acclaim.

Begleitbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung  
kuratiert von Anne Breimaier und Matthias Gründig

*UG im Folkwang, 2018*

gestaltet von Malte Lambert

All works reproduced courtesy of Charles Sims

Images © Estate of Hollis Frampton





# Zu I. WHITE CLOVER

## (*Melilotus alba*)

---

Anne Breimaier & Gregor Lietzau

**I.** WHITE CLOVER kommt als erster Fotografie von *ADSVMMVS* *ABSVMMVS* eine besondere Bedeutung zu. Vor einem schwarzen Hintergrund fächern sich die vier Blätter eines getrockneten und gepressten Exemplars des weißen Honigklee an einem Stiel auf, der die vertikale Mitte der Fotografie markiert. Eine zentrierte Anordnung der Objekte im Verhältnis zum Bildformat ist auf jeder Fotografie der Serie festzustellen. Notiert man die Anzahl der Objekte, die pro Bild zu sehen sind, ergibt sich eine symmetrische Zahlenfolge:

1, 1, 1, 1, 3, 1, 2 — 2, 1, 3, 1, 1, 1, 1.

I. WHITE CLOVER zeigt ein einziges Kleeblatt, II. JELLY eine gepresste Qualle, III. CUTTLEFISH einen Tintenfisch und IV. CHIMÆRA ein Exemplar des gleichnamigen Fisches. V. LOTUS bildet drei Scheiben einer Lotuswurzel ab, gefolgt von einem Exemplar eines Bootsmannfisches, betitelt mit VI. MIDSHIPMAN, worauf die beiden Austernpilze des Bildes VIII. OYSTER SHELL folgen. In spiegelverkehrter Reihenfolge schließen sich daran die gleiche Anzahl an Lebewesen pro fotografischem Bild an. Die achte Fotografie bildet zwei Schlangenhäute der Spezies VIII. COMMON GARTER und EASTERN COACHWHIP ab, auf IX. GARDEN TOAD ist wieder nur eine Kröte zu sehen, während X. PEPPER drei Paprikaschoten zeigt, gefolgt von jeweils einem Exemplar eines Grasfrosches (XI. GRASS FROG), einer skelettierten Taube (XII. MOURNING DOVE), einer Ratte (XIII. BROWN RAT) und einer Rose (XIV. ROSE).

Die numerische Anordnung der Fotografien von *ADSVMMVS* *ABSVMMVS* bekräftigt den Eindruck, dass 14 Formen der Natur und

15 Texte systematisch geordnet wurden, womit Frampton auch seinen Eingriff als Autor sichtbar macht. Philipp W. Balsiger sieht eine enge Verbindung zwischen dem Sammeln von Objekten und deren Ordnung. Die »Selbstdarstellung«<sup>1</sup> des Sammlers stellt dabei eine zentrale Motivation dar, so dass es nur schlüssig erscheint, dass Frampton in den Begleittexten der Fotografien vielfach auf Autorschaft verweist. Den Einleitungstext zur Serie, deren Titel als Zusatz den Namen seines Vaters trägt, der sich von seinem eigenen jedoch nur durch die Beigabe »Sr.« (für Senior) unterscheidet, beginnt Frampton mit den Worten »The author has come to suppose [...]« und meint damit sich selbst als Urheber aller Bilder und Texte von *ADSVMVS ABSVMVS*. In den ersten Sätzen seiner 14 Bildtexte verweist Frampton erneut auf seine Autorschaft, diesmal jedoch, um den Ursprung der abgebildeten Objekte zu klären: II. JELLY, III. CUTTLEFISH, IV. CHIMÆRA, V. LOTUS und VI. MIDSHIPMAN wurden vom Autor gekauft, VIII. OYSTER SHELL wurde vom Autor gesammelt und XIV. ROSE einem Blumenkranz auf einer Beerdigung in Millesburg, Ohio, entnommen, bei der es sich vermutlich um die Bestattung seines Vaters handelte. Zudem wird der Fund einzelner abgebildeter Objekte durch Familienmitglieder, Freunde oder Nachbarn angegeben: Marion Faller, die Partnerin des Künstlers, wird als Entdeckerin von I. WHITE CLOVER genannt. Gerald Church, »Postmaster in the village of Eaton, New York«, soll Frampton beim Sammeln der Pilze von VIII. OYSTER SHELL begleitet haben. Eine Mary Emmaline Bryant hat laut Angabe im Bildtext zu IX. GARDEN TOAD den abgebildeten Kadaver einer Kröte gespendet. Will Faller, Jr., Marion Fallers Sohn, wird als Finder des Grasfrosches identifiziert, der auf XI. GRASS FROG zu sehen ist. Der befreundete Künstler Bill Brand soll den skelletierten Körper einer Taube gefunden haben, der auf XII. MOURNING DOVE zu sehen ist, während er im Juli 1975 eine Wand einriss, und ein gewisser Adam Mierzwa fand angeblich den partiell verrotteten Körper der Ratte, der für XIII. BROWN RAT fotografiert wurde, während er mit Abrissarbeiten in Eaton, New York, beschäftigt war. Dass der Wahrheitsgehalt dieser Angaben Framptons zur Herkunft der Objekte mindestens in einem Fall zu bezweifeln ist, lässt sich damit begründen, dass die Wendung

*Demolition of a Wall* im Bildtext zu XII. MOURNING DOVE auch der Titel eines Kurzfilmes von Bill Brand aus dem Jahr 1973 ist, der Einzelbilder des gleichnamigen Films von Louis Lumière aus dem Jahr 1895 variiert.<sup>2</sup>

Während der Versuch unternommen werden könnte, Kategorien oder »Schubladen«<sup>3</sup> zu finden, die die abgebildeten Objekte in *ADSVMVVS ABSVMVVS* zu einer thematischen Sammlung verbinden, kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass die Kombination von persönlichen Eindrücken und objektivierenden Informationen zum fotografierten Gegenstand für alle Bildtexte Framptons charakteristisch ist. Der Künstler macht im Text zum Kleeblatt Angaben zum Fundort und Geschmack des Nektars der Pflanze und verbindet diese mit sachkundigen Informationen zur Vierblättrigkeit als Glückssymbol. Der Annahme von Glück, so Framptons humoristischer Zusatz, gehe in diesem Fall eine mathematische Berechnung voraus.<sup>4</sup> Auch solcherart Rekurse auf Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit tauchen in allen Bildtexten von *ADSVMVVS ABSVMVVS* auf, sei es in Form der Bildtitel, die biologischen Lexika entstammen, der Nennung wissenschaftlicher Disziplinen (»taxonomy«, »arithmetic«), oder dem Gebrauch von Vokabular, das an Fachsprache erinnert.<sup>5</sup>

Laut *Proposal for ADSVMVVS ABSVMVVS*<sup>6</sup> und dem Einleitungstext Framptons geht es in der Serie um zwei Formen der Konservierung: dem natürlichen Prozess der Mumifizierung einerseits, der ein Objekt in seiner ursprünglichen Form erhält, und die Fotografie andererseits, die ein Objekt naturgetreu wiedergibt. Dass diese Analogie jedoch nicht explizit in Form einer erkennbar wissenschaftlichen Methode verhandelt wird, ist bereits am Verhältnis von Bild und Begleittext von I. WHITE CLOVER zu erkennen. Dort weist Frampton zwar auf das Objekt, das Kleeblatt, und seine Entstehung durch Chromosomenmutation hin, zur Konservierung der Form des Blatts durch Trocknung oder deren fotografischer Konservierung (Repräsentation) verliert Frampton jedoch kein Wort. Ließe die strenge formale Ordnung von *ADSVMVVS ABSVMVVS* durch Nummerierung, Regelmäßigkeit und Symmetrie und die zahlreichen Verweise auf Wissenschaft und wissenschaftliche Methodik auch eine stilistische Strenge in den Texten erwarten, dominiert dort jedoch

scheinbar Nebensächliches. Die Begleittexte zu den Bildern könnten so sicherlich als unbekümmerte Materialsammlung Framptons bewertet werden, wie sie wissenschaftlicher Arbeit notwendigerweise vorausgeht. Balsiger zitiert passend aus Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* von 1957: »Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muss ja vor der Wissenschaft sein; aber das ist merkwürdig, dass der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch noch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird.«<sup>7</sup> Eine solche Interpretation von *ADSVMMVS ABSVMMVS* ließe jedoch außer Acht, dass Framptons letzte Bemerkung im Einleitungstext zur Serie eine wissenschaftliche Praxis des Ordens adressiert, die Taxonomie. Wenn die Taxonomie jedoch, wie von ihm behauptet, eine unvollständige Disziplin ist (»an incomplete discipline«), ließe sich auch in Anwendung auf die Sammlung von *ADSVMMVS ABSVMMVS* fragen, ob deren Ordnung nicht absichtlich unvollständig ist, um jene Aussage zu exemplifizieren. Der Begriff der Unvollständigkeit kann dabei mit Kurt Gödel in Verbindung gebracht werden, auf dessen Unvollständigkeitstheoreme Frampton auch in der Einleitung seiner gesammelten Schriften rekurriert.<sup>8</sup> Der Logiker Gödel erschuf eine Methode, mit der formale Aussagen in natürliche Zahlenfolgen übertragen werden können, um zu zeigen, dass es in mathematischen Systemen, wie der Arithmetik, Aussagen gibt, die weder formal bewiesen noch widerlegt werden können.<sup>9</sup> Falls sich Frampton mit *ADSVMMVS ABSVMMVS* im Kern tatsächlich auf Kurt Gödels Theoreme beruft, ließe dies weitere Rückschlüsse auf eine bewusst unvollständige formale und semantische Organisation und eine beizeiten paradoxe<sup>10</sup> Paarung von Bildern und Texten in seiner Serie zu. Während Kurt Gödel vermochte, in Rückbezug auf vorherige Annahmen zur Mathematik als vermeintlich widerspruchsfreies Axiomensystem, eine Grenze dieser Disziplin aufzuzeigen, kann angenommen werden, dass auch Frampton, in Anspielung auf Gödels Methode der Nummerierung und Formalisierung, die Grenzen einer sprachlichen und fotografischen Repräsentation natürlicher Entitäten in Form einer Ausstellung erfahrbar machen wollte.



- 
- 1 Philipp W. Balsiger: Schubladendenken. Zum Verhältnis von Sammeln und Ordnen. In: Udo Andraschke, Marion Maria Ruisinger (Hg.): Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen 2007, S. 32–44, hier S. 36.
  - 2 Für den Hinweis auf Bill Brands und Louis Lumières Film möchten sich die Autor\*innen bei Katy Martin bedanken.
  - 3 Balsiger, Schubladendenken, S. 32.
  - 4 »For related but inferior species, that increase is merely arithmetic. Even numbers greater than three govern cards, odd numbers, love.«
  - 5 »This remnant of a specimen [...]«, »From anatomical evidence, it is clear that [...]« etc.
  - 6 Hollis Frampton: Proposal for *ADSVMS ABSVMS* (1981). In: Bruce Jenkins (Hg.): On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton, Cambridge (Mass.), London 2009, S. 105.
  - 7 Adalbert Stifter zit. nach Balsiger, Schubladendenken, S. 35.
  - 8 »Thus our investigation of language remains, in its uttermost reaches, an expanding inventory of what Kurt Gödel called formally undecidable propositions.« Hollis Frampton: OX HOUSE CAMEL RIVERMOUTH. a preface. In: ders.: Circles of Confusion. Film, Photography, Video, Texts 1968–1980, Rochester 1983, S. 7–11, hier S. 9.
  - 9 Möchte man sich als Lai\*in mit den paradigmatischen Erkenntnissen Gödels im Kontext der Geschichte der Logik beschäftigen, kann an dieser Stelle die Publikation *Logicomix – An Epic Search for Truth*, New York 2009, empfohlen werden, die eine einfache Vermittlung dieser komplexen Zusammenhänge schafft. Das Comic-Buch (mit Zeichnungen von Alecos Papadatos und Annie di Donna) ist eine Zusammenarbeit des Mathematikers Apostolos Doxiadis und des Informatikers Christos Papadimitriou, die dort auch Kurt Gödel über seine Thesen zur Unvollständigkeit in seinem berühmten Aufsatz *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia mathematica und verwandeter Systeme I* von 1931 zu Wort kommen lassen: »Is a correctly formulated mathematical question necessarily answerable? (...) What I have proved, in essence, is that arithmetic, and thus also any system based on it, is, of necessity, incomplete.« Ebd., S. 286.
  - 10 Framptons Satz »Good fortune emanates from ownership of the consequence of a chromosomal ambiguity in this leguminous herb.« aus dem Bildtext zu I. WHITE CLOVER verbindet gezielt wissenschaftliche Erkenntnis (Mutation) und Aberglauben (Glücksversprechen) zu einem linguistischen Paradoxon.

## Zu II. JELLY (*Physalia physalis*)

---

Veronika Kurnosova

Dieser Text ist ein Versuch, meine individuellen Wahrnehmungen der zweiten Aufnahme der Fotoreihe *ADSV MVS ABSV- MVS* mit dem Titel JELLY in den Blick zu nehmen und damit auch kurzweilige und sprunghafte Assoziationen und Gefühle zu fixieren. Er geht von der Annahme aus, dass sich in einem Bild, sei es scheinbar noch so einfach, immer schon mehrere Bilder verschränken und miteinander konkurrieren.

Das dargestellte Objekt spiegelt zunächst in keiner Weise die äußeren Merkmale der durch den Titel in Aussicht gestellten Qualle wider und wirkt dadurch rätselhaft. Was wir auf dem Foto sehen, ähnelt mehr einem knusprigen Blätterteig, nicht zuletzt durch die feine Oberflächenbeschaffenheit und den gelblichen Farbton, der vermutlich das Ergebnis der Beleuchtung mit warmen Glühlampen ist. Erst bei genauerer Betrachtung merken wir, dass einige Bereiche schärfer dargestellt sind als andere. Das Objekt bekommt so sein eigenes Volumen, obwohl seine Abmessungen nicht klar ersichtlich sind. Wie Geschenkpapier ist es offenbar in eine rechteckige Form gefaltet worden und allein kleine Nadeln an den Ecken vermitteln uns dabei eine ungefähre Vorstellung von dessen Größe. Gedanklich öffnen wir dieses Geschenk und erwarten etwas Unbekanntes.

Das Unbekannte, das mir bei dieser ersten Betrachtung begegnet, ist die Frage, wie die Kreatur lebendig aussah, die getrocknet und zu einem kissenförmigen Objekt gefaltet abgelichtet wurde. Mit dem Eingeben der Fachbezeichnung *Physalia physalis* in das Suchfeld taucht ein durchsichtiges Lebewesen auf, das im Wasser schwebt, die auffällige Farbigekeit des Tieres geht von Hell- zu Tiefblau und Lila über. Es könnte zugleich ein Luftschiff aus Fantasyfilmen oder eine uralte Riesengaleere darstellen, daher auch die deutsche Bezeichnung Portugiesische Galeere. Abgesehen von diesen konkreten Bildern der Imagination erinnert es mich an etwas Feines, etwas für

Menschen Unsichtbares, an die Forschung zeitgenössischer Wissenschaftler, die uns eine Vorstellung von der Arbeit und Kommunikation von Organismen auf Zellebene geben, von scheinbar telepathischer Kommunikation durch Vibration. Und all das, was für uns unsichtbar bleibt, was nicht gesehen, nicht erkannt, nicht wahrgenommen wird – dieser subtile Atem des Lebens. Mich erstaunt, dass diese leuchtende Kreatur vor ihrem Tod im Wasser lebte, sie aber in diese ausgesprochen trockene Materie verwandelt und durch Hollis Frampton in ein Bild transformiert wurde, das damit auf zwei Welten verweist: auf eine des Wirklichen und eine des Imaginären.

Im Text zu JELLY beschreibt Frampton, wo und wann er diese Qualle gekauft hat, in welchen Gewässern sie gefangen wurde, er schreibt über die Art der Verarbeitung und wie sie zum Essen vorbereitet wird. Einerseits gibt er damit genaue Namen, Daten und Orte an, andererseits schreibt er über seine subjektive, eigene Assoziation: »In appearance and first texture, this food resembles classic india rubberbands, but it retrieves for the palate something of the childish adventure of jumping on beached bell jellies after a hard sea storm«. Fast die Hälfte des im Vergleich zu anderen recht langen Textes handelt von Empfindungen und Erinnerungen, die auf Geschmacksempfindungen zurückgehen. Wie sehr handeln Framptons Bilder von sich selbst und den dargestellten Objekten und wie sehr von dem ebenso realen Kosmos an Empfindungen, Erinnerungen und Assoziationen, die nicht zwingend seine eigenen sind?

Bislang haben wir drei Stufen der Wahrnehmung durchlaufen, drei visuelle Lesungen. Zuerst das Studium der Fotografie außerhalb des Kontexts, die Betrachtung und Beschreibung der Darstellung. Dann das Studium des präsentierten Objekts in seinem ursprünglichen, natürlichen Zustand, bevor es zum Bild wurde. Und drittens die Wahrnehmung des Bildes durch den Bildkommentar. Über den größeren Kontext der gesamten Serie ist damit noch gar nichts gesagt.

Die Frage, was uns Framptons Fotografie zeigt, ist nicht so leicht zu beantworten. Gibt sie uns vielleicht eine Erinnerung, die wir zuvor nicht hatten? Etwas, das wir schon kennen? Vermutlich haben nur wenige von uns *Physalia physalis* jemals gesehen und es ist unwahrscheinlich, dass wir sie in diesem getrockneten Zustand erkannt

hätten. Das gefaltete Tier dient uns als eine Art Leinwand, auf der unsere Gedanken und Erinnerungen anfangen, Bilder zu zeichnen. Die Objekte, die Frampton zeigt, funktionieren so gesehen als Verweise, die auf etwas anderes zeigen, nicht allein auf sich selbst. Zum Beispiel sah ich auf seinem Foto der Rose, dem vierzehnten in der Serie, eine Samtjacke und ein Revers, an dem die Blume befestigt ist. Jedes der vom Künstler gesammelten Wesen, seien sie auch durch lateinische Fachbezeichnungen objektiv bestimmbar, spiegelt einen Teil seiner individuellen Erfahrung wider und bietet Raum für unsere eigene.

Framptons Qualle schlägt uns vor, das Bild zu entdecken, das Unbekannte wie eine geheimnisvolle Box zu wollen, den gefalteten Stoff von der Mitte bis zum Rand zu biegen, um in ein Dahinter einzutau-chen, um eigene Gedanken und Erinnerungen zu sehen. Er selbst beschreibt eine magische Kindheitserinnerung, die eine »everlasting sensation« hinterlässt. Eine Magie, die plötzlich im gewöhnlichen Leben auftaucht, wo Menschen Quallen zerlegen, deren Körper in dünne Streifen schneiden, um sie später an einem Tisch mit kaltem Huhn, Gurke Julienne und leichter Sesampaste zu verspeisen. Durch den kulinarischen Genuss verbinden sich diese Gegensätze von Verträumtem und Hartem und erzeugen ein Gefühl von Fremdartigkeit, das mich durch die gesamte Arbeit begleitet.

Die Serie *ADSVMMVS ABSVMMVS* lässt sich sowohl als subjektives Zeugnis Framptons verstehen, als beispielsweise auch als Überlegung über das Leben und die Evolution betrachten. So steht das Bild der *Physalia physalis*, einer primitiven Staatsqualle, die genau genommen aus Polypen besteht, am Beginn einer Reihe komplexer werdenden Lebens, die in der Ratte, einem Säugetier, ihren jähen Abschluss findet. Die Nummerierung der Bilder entwirft somit eine Ordnung verschiedenster Lebensformen. Im letzten Absatz des Einführungstextes zu *ADSVMMVS ABSVMMVS* schreibt Frampton Folgendes: »The author acknowledges that their identifications are as probabilistic as the captions of all photographs, thereby suggesting that taxonomy is an incomplete discipline.« Frampton fotografiert *Physalia physalis*, steckt sie mit Nadeln als Studienobjekt fest und schreibt einen Kurztext unter dem Titel JELLY. Der Text selbst reichert das Objekt zwar mit Informationen an, führt es in Hinblick

auf den Bereich der Wissenschaft jedoch auch ins Absurde. Framptons Objekte, in einer geschnittenen, getrockneten Form präsentiert oder nach neun Jahren ausgegraben, müssen uns misstrauisch machen, sonst führen sie uns in die Irre. Die in einem vorgeblich wissenschaftlichen Stil verfassten Texte geben uns, ohne eine überdeutlich ausgedrückte emotionale Färbung, zugleich ein Gefühl des Lesens persönlicher Notizen. In der distanziert-nüchternen Form eines wissenschaftlichen Ansatzes stellt Frampton also persönliche Inhalte fest und erzeugt einen Eindruck ordnender Wissenschaft, die von subjektiver Willkürlichkeit und Narrativen geprägt ist. Er wendet die Unabschließbarkeit der Taxonomie damit ins Poetische. Die Attraktivität von Framptons Arbeit liegt für mich nicht zuletzt in dieser Qualität, im Wissenschaftlichen das Persönliche zu zeigen und umgekehrt.

## Zu III. CUTTLFISH (*Rossia mastigophora*)

---

*Cora Straßburg*

Wie man eine Sache oder auch ein Lebewesen betrachtet, hängt von den Erfahrungen ab, die man bereits mit dieser Sache oder einer ähnlichen gemacht hat und von dem Wissen, das man darüber besitzt.

Sind Sie in Ihrem Leben bereits einem Kuttelfisch begegnet? Wie sah diese Begegnung aus?

Der dargestellte Kuttelfisch ist unvollständig, ein Überrest, wenn Sie so wollen. Das haben Sie nicht bemerkt? Seine Entität ist eine andere geworden, er ist gewissermaßen transformiert. Ihm fehlt nicht nur das Leben, sondern auch sein kalkhaltiger Kopf sowie der Tintenbeutel, vom Autor »tint of night« genannt. Hat er das nicht schön formuliert? Klingt es nicht gar poetisch? Diese Tinte besteht übrigens aus konzentriertem Melanin und dient dem Kuttelfisch zur Tarnung. Wussten Sie das? Und früher wurde diese Tinte als Sepia zur Färbung von Kleidung und – nun werden Sie überrascht sein – von Fotopapier verwendet. Das haben Sie schon mal gehört? Der Fotograf hat sich dieser Technik hier aber nicht bedient, schließlich hat er den Kuttelfisch bereits ohne Tintensack gekauft. Außerdem benutzt man die Tinte heute beinahe nur noch für schwarze Pasta. Auch sein kalkiges Haupt musste der Kuttelfisch nicht nutzlos opfern, wie wir erfahren. Dieser sogenannte Rückenschulp dient der Kanarienvogelindustrie nämlich als wichtiges Nahrungsergänzungsmittel, dem Kuttelfisch diente er vor allem als Schwimmkörper.

Gut gut, evolutionär betrachtet war der Tintensack eine wirkliche Weiterentwicklung, die ihm jetzt, neben seinem Kopf, natürlich fehlt. Gleichzeitig hat er aber eine Funktion hinzugewonnen. Denn, mal ehrlich, diese Dinge sind für den Genuss des Kuttelfisches doch nur hinderlich. Das gilt selbstverständlich nur für den Menschen,

andere Tiere, wie beispielsweise Haie, Rochen oder Meeressaale, fressen ihren tintigen Zeitgenossen vollständig.

Nun, da Sie über all dies informiert wurden, überlegen Sie, was dieses Wesen noch darstellt. Ist es ein Kuttelfisch? Oder ist es schon etwas anderes geworden?

Achso, das alles war Ihnen bereits bekannt. Aber was ist er denn nun? Ist er noch ein Kuttelfisch, ist er noch der Kuttelfisch, der er mal war? Drücken Sie sich nicht vor der Antwort!

Kuttelfische werden übrigens auch die Echten Tintenfische genannt, was doch reichlich verwirrend ist, sind sie doch gar keine Fische, sondern Mollusken. Naja, bereits in der Einleitung teilt uns der Autor mit, dass die Taxonomie eine unvollständige Praxis sei. Tintenschnecke wäre doch dann eine wissenschaftlich viel eindeutiger Bezeichnung, oder? Vielleicht wird deshalb oft von »Sepien« gesprochen. Dennoch bilden sie eine eigene Ordnung innerhalb der Zehnarmigen Tintenfische. Sie sehen nur acht Arme, wie bitte? Ja wirklich, Sie haben recht. Aber ich habe mich informiert, meist sind nur acht Fangarme zu sehen, weil die anderen beiden im Ruhestand eingezogen sind und in den Taschen ruhen, die rund um den papageienartigen Schnabel gruppiert sind. Der Kuttelfisch benötigt sie nur für den Beutefang. Da der Kuttelfisch nachtaktiv ist, gehe ich also davon aus, dass er bei Tag gefangen wurde oder sich zumindest zum Fangzeitpunkt nicht selbst auf der Jagd befand.

Vermutlich sind Sie dem Begriff Kuttelfisch noch nicht häufig begegnet, gilt er doch als veraltet. Dennoch dürften Sie in der letzten Minute häufiger als je zuvor Kuttelfisch gedacht haben. Diese Wiederholung führt nicht selten zu einer Bedeutungsabnahme und wird semantische Sättigung genannt. Was meinen Sie, nutzen sich Worte wie Erinnerungen ab und verblassen bei häufiger Verwendung? Damit sie sich nicht zu weit von diesem Kuttelfisch entfernen, werde ich ihn von nun an *unseren* Kuttelfisch nennen.

Der Autor gibt als Fundort die King Chong Company auf der Bayard Street in Manhattan, an. Der Laden, der mitten in China Town lag und 1976 mit einer Anzeige in der New York Times für sich warb, existiert nicht mehr. Wie ist unser Kuttelfisch dorthin gekommen, wo sein Zuhause doch eigentlich das den afrikanischen Kontinent umgebende Gewässer ist? Nun ja, mögen Sie denken, wir

leben in einer globalisierten Welt und das war auch damals schon so. Damit muss sich auch unser Kuttelfisch arrangieren.

Aber sagen Sie, haben Sie schon einmal etwas von einer Wunderkammer gehört? Eine Art Sammlungskonzept, das Objekte in ihrer unterschiedlichen Herkunft und Bestimmung gemeinsam präsentiert. Zugegeben, das Konzept ist in die Jahre gekommen, erfreut sich aber wieder zunehmender Beliebtheit. Stelle ich mir die King Chong Company vor, mit all den unterschiedlichen Angeboten von überall her, so ist auch die Vorstellung einer Wunderkammer nicht fern. Auch wenn viele der Angebote zunächst weder rar noch kurios wirken mögen und mich vermutlich nicht gleich in Staunen oder Verwunderung versetzen. Auch King Chong wird sich etwas bei der Zusammensetzung gedacht haben. Auf eine gedankliche Verknüpfung der Waren während meines Einkaufs bin ich aber nicht vorbereitet.

Haben Sie aufgepasst? Die Bayard Street, na los, geben Sie sich etwas Mühe, dazu fällt Ihnen doch etwas ein. Ob es Hippolyte Bayard war, der 1840 eines der ersten Selbstporträts veröffentlichte und sich dabei als Ertrinkender inszenierte? Jaja, da haben Sie recht. Also ertrunken ist unser Kuttelfisch wohl nicht, obwohl er, so wie wir ihn kennengelernt haben, gar nicht hätte schwimmen können. Sie wissen schon, aufgrund seiner Unvollständigkeit. Ich gehe aber davon aus, dass diese erst nach seinem Tod auftrat. Was meinen Sie?

Unser Kuttelfisch kann sich übrigens trotz seiner langen Anreise ein echtes Schnäppchen nennen. Wie wir erfahren, hat ihn unser Autor im Doppelpack für nur 1,39\$ erstanden. Warum sehen wir aber nur einen Kuttelfisch, was ist mit dem anderen passiert? Vielleicht wurde er von unserem Autor verspeist, der dessen Fleisch doch als wohlschmeckender und weniger nachgiebig als das anderer Kopffüßler beschreibt. Jedenfalls denke ich über diesen anderen Kuttelfisch nach. Tun Sie das auch? Im vorangestellten Text zu dieser Arbeit schreibt unser Autor, dass eine Fotografie immer auch all die anderen Dinge mitdenken lässt, die nicht fotografiert wurden. Indem er also angibt, dass es sich um ein Paar handelte, bekomme ich eine Vorstellung eines weiteren Kuttelfischs, obwohl das Bild nur einen Kuttelfisch zeigt. Sein Bild denke ich mit, weil ich nun weiß, dass es ihn gegeben hat. Nicht nur die Fotografie lässt also weitere



Bilder entstehen, auch der Text evoziert Bilder, weil sie in Gedanken bestehen. Darüber hinaus schmeckt sein Fleisch nachdenklich, eine seltsame Formulierung, finden Sie nicht auch? Über was denken Sie jetzt nach?

Welche Funktion hat das Medium der Fotografie an dieser Stelle? Wollte der Autor vielleicht die Realität abbilden? Nein, nein, Sie haben ja recht. Eine notwendigerweise unvollständige Mumifizierung? Vielleicht. Eine unvollständige Taxonomie, eine unvollständige Abbildung. Eine veränderte, aber nicht verlorene Entität.

Zwar ist unser Kuttelfisch verloren als kontinuierlicher, also lebendiger Teilhaber in der Zeit. Die gemeinsame Gegenwart ist verloren, ein Dialog dadurch unmöglich, ausgenommen in der Imagination, die notwendigerweise einseitig erfolgt. Ein Foto lässt keine Interaktion zu und verweist auch auf die Abwesenheit des Dargestellten. Die Fotografie wurde entgegen des Zeitpunkts aufgenommen, an dem sie eigentlich hätte gemacht werden sollen, erfahren wir. Bereits zum Aufnahmezeitraum war ein Dialog nicht mehr möglich. Was glauben Sie, hätte ein anderer Zeitpunkt daran etwas ändern können?

*Abest*, er-sie-es fehlt. Zurück bleibt ein Gefühl von Unvollständigkeit, auch wenn die Entitäten in der Erinnerung verbleiben.

In Erinnerung an Hollis William Frampton Sr., von dem ich wenig weiß, erinnert diese Arbeit auch an Hollis Frampton (1936–1984), den ich nicht kannte.

Habe ich etwas vergessen?

Vor einem nachtschwarzen Hintergrund hebt sich in starkem Kontrast der helle Körper eines Kuttelfisches<sup>1</sup> ab. Klare Konturen zeichnen präzise die Form des Tieres nach, fest umrissen scheint es dennoch im dunklen Raum zu schweben. Der Körper der Sepia unterteilt sich in drei unterscheidbare Elemente. Wir sehen in Schreibrichtung eine spitz zulaufende dreieckige Form, deren Ecken abgeknickt zu sein scheinen und die partiell den bauchigen Mittelteil überlappt. Im Anschluss folgen rechts davon die charakteristischen Fangarme. Ich spekuliere: Es handelt sich um Kopf, Körper und offensichtlich Tentakel – auch wenn die Fotografie als solche keine Anhaltspunkte gibt, welcher Körperteil oben, unten, vorne oder hinten angeordnet ist. Der Körper wirkt auf der Fotografie wie eine zweidimensionale Fläche, flach gepresst, beinahe wie ein Blatt Papier. Es sind auffallend wenig Schatten im Bild zu erkennen. Auch der einheitlich schwarze Bildhintergrund erschwert jegliche Art von Perspektivbildung oder Tiefenwirkung. Diese gesteigerte Flächigkeit rückt die Materialität der Körperoberfläche des Kuttelfisches ins Blickfeld. Es entsteht ein Spiel aus Formen und Texturen.

Der mittlere Teil des Kuttelfisches markiert mit seiner glatten, homogenen Fläche zugleich die hellste Stelle im Bild und erweckt den Eindruck von geschliffenem Holz oder Stein. Das links daran anschließende dreieckige Element ist in der Oberflächenbearbeitung bewegter. Die sich zum Rand hin intensivierenden Schraffuren wirken wie ein Versuch, die Figur zu modellieren. Wie durch feine Pinselstriche entsteht ein unregelmäßig gezeichnetes Muster. Durch den Trocknungs- und Pressprozess der Sepia sind die imposanten Fangarme in sich zusammengefallen. Unregelmäßig kräuseln sie sich an den Enden zusammen und knicken gebündelt nach unten ab. An ihren Spitzen lassen sich Saugnäpfe erkennen. Dieser feingliedrige Körperteil erinnert an zerbrechliche Äste. Die Farbigkeit der Fotografie fällt in der Gesamtheit der Serie durch ein zartes, blasses und damit unaufgeregt wirkendes Kolorit auf. Die mono-

chrome Farbgestaltung, eine Palette aus Brauntönen, löst sich in einem schmutzigen Beige auf. Die sensibel abgestufte Tonigkeit unterstreicht den zeichenhaften Charakter der Fotografie. Es lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass das Tier aus seiner natürlichen Umwelt und jeglichem Kontext isoliert wurde und nur auf sich selbst verweist. Umso deutlicher treten die durch den Prozess des Trocknens und Pressens entstandenen Formen und Texturen des Körpers in den Fokus. Erst in der Gesamtheit der Serie und unter Bezugnahme auf den begleitenden Text lassen sich neue Bezüge zum Bild des Kuttelfisches herstellen.

Die winzigen Stecknadeln, die in anderen Fotografien prominenter ins Bild gesetzt sind, erinnern an die Fixierung von Insektenpräparaten. Da Frampton ausschließlich organische Objekte fotografiert, wäre die Schlussfolgerung naheliegend, es handle sich um eine naturwissenschaftliche Sammlung. Die lateinischen Titel untermauern eine solche wissenschaftliche Lesart. Auch die Nummerierung der Fotografien suggeriert eine Abfolge, welche durch Logik und Ordnung bestimmt ist. Philip Balsiger schreibt über einen wissenschaftlichen Ordnungsbegriff, der dazu diente, die Welt übersichtlicher zu machen, in dem Kategorien verwendet wurden, die nachvollziehbar sind.<sup>2</sup> Im Falle von *ADSVMVVS ABSVMVVS* ist jedoch weder die Auswahl noch die Reihenfolge der Fotografien leicht verständlich. Auch der Begleittext zum Kuttelfisch liest sich keineswegs naturwissenschaftlich. Scheinbar beliebige Informationen über den Erwerbort und Preis, den kulinarischen Wert und Geschmack des Tieres werden aneinander gereiht. Die genussvolle Beschreibung des Kauerlebnisses beim Verzehr des Tieres wirkt beim Betrachten des getrockneten Präparats beinahe humoristisch. Beim Lesen kristallisiert sich zudem heraus, dass die Fotografie in mancherlei Hinsicht irreführend ist. Fälschlicherweise hat man zuvor noch geglaubt, die Form und Funktion einzelner Körperteile zu verstehen. Entgegen der laienhaften Schlussfolgerung, von links nach rechts folgen Kopf, Körper und Fangarme, lehrt uns der Text, dass der Tintenfisch ein Kopffüßler ist. Ohne zu beschreiben, an welcher Stelle, wird außerdem von Frampton erwähnt, dass bedeutende Körperteile entfernt wurden, wie der Beutel, der die Tinte aufbewahrt, und die Gehirnkappe. Ein vergleichender Blick auf einen lebendigen Kuttelfisch

zeigt, dass die Ähnlichkeit zum fotografierten getrockneten Fisch in der Tat gering ist. Der Kopf, der sonst Übergangslos zwischen Tentakel und Körper platziert ist, ist durch den Trocknungsprozess oder Wegschnitt enorm geschrumpft.

Wenn bei einem fotografischen Negativ die Schwarz-Weiß-Werte umgekehrt sind, wird hier oben mit unten und vorne mit hinten vertauscht, so dass das Foto eine Art der Umkehrung des lebendigen Tintenfischs darstellt. Die Form bleibt jedoch stets als Tier erkennbar. Der Untertitel schlägt dabei eine Brücke zwischen dem Lebewesen als »pretext«, um mit Hollis Framptons Worten aus dem Vorwort zur Serie zu sprechen, und seinem fotografischen Abbild, dem »photographic text«. Dabei kommt die Imagination der Betrachter\*in ins Spiel. Der Text gibt uns Hinweise auf die reale Erscheinung des Tintenfisches und mithilfe unserer Fantasie versuchen wir, dieses Bild zu vervollständigen. Wenn das Objekt unvollständig ist, da konstituierende Teile fehlen, wird jedoch auch der wissenschaftliche Erkenntnisgewinn erschwert. Es scheint so, als soll diese Fotografie nicht aus einer wissenschaftlichen Perspektive betrachtet werden.

Welche Funktion hat dann das Bild, wenn es offensichtlich kein Wissen über Form und Funktionsweise der Sepia vermittelt? Wenn das Wissensinteresse fehlt, welche Kriterien sind dann ausschlaggebend für Framptons Auswahl der in *ADSVMMVS ABSVMMVS* abgebildeten Gegenstände? Das Vorwort der Serie beendet Frampton mit der Behauptung »taxonomy is an incomplete discipline.« Eine Taxonomie kann als »Einordnung in ein bestimmtes System«<sup>3</sup> definiert werden. Was bedeutet es jedoch für Framptons Serie, wenn er schreibt, dass das Einordnen von Objekten in systematische Kategorisierungen eine unvollständige Disziplin sei? Philip Balsiger verweist in seinem Text auf Jorges Luis Borges und dessen eigenartige Einteilung der Tierwelt mit Hilfe einer chinesischen Enzyklopädie, welche Michel Foucault im Vorwort seines Buches *Die Ordnung der Dinge*<sup>4</sup> zitiert: »a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörende, i) die sich wie Tolle gebärden, j) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, k) und so weiter, l) die den Wasserkrug zerbrochen ha-

ben, m) die von Weitem wie Fliegen aussehen.«<sup>5</sup> Die vorgeschlagene Taxonomie löst Verwunderung aus, weil sie sich herkömmlichen Ordnungsschemata entzieht. Dies ist laut Foucault auf die »Ortlosigkeit der Sprache«<sup>6</sup> zurückzuführen, die es ermöglicht, dass sich reale und imaginäre Tiere in Borges' Ordnungssystem treffen können. Die einzelnen Kategorien haben einen konkreten Ort, an dem sie existieren, etwa beim Kaiser, in der Fantasie oder auf einem Blatt Papier. Undenkbar sind dementsprechend nicht die Kategorien als solche, sondern vielmehr der gemeinsame reale Ort, an dem sie sich begegnen könnten.<sup>7</sup> Ortlosigkeit, wie sie Foucault versteht, verweist also darauf, dass es sich schwer erschließen lässt, wie Kategorien in ein System zusammengeführt werden können. Ein solcher »Zauber eines anderen Denkens«<sup>8</sup> ermöglicht auch eine neue Perspektive auf die Zusammenstellung der Fotografien durch Frampton in *ADSVMVVS ABSVMVVS*. In Analogie zur Ortlosigkeit der Sprache, die Foucault anhand von Borges' Ordnungsversuch feststellt, könnte bei *ADSVMVVS ABSVMVVS* von einer Ortlosigkeit der Fotografie gesprochen werden. Es ist nur schwer vorstellbar, an welchem Ort sich eine verwesende Ratte, ein Kleeblatt und ein Kuttelfisch begegnen sollten. Die Fotografien der gesamten Serie scheinen vielmehr von unterschiedlichen Interessen motiviert. Das Aussehen des Kuttelfisches steht für sich und führt uns, wie oben argumentiert, in die Irre. In unmittelbarer Nachbarschaft zum Kuttelfisch ist die Erscheinung der Qualle bereits gänzlich vom ursprünglichen Aussehen des Tieres abstrahiert. Die Chimäre hat durch menschliche Eingriffe einen anthropomorphen Charakter erlangt. Das Kleeblatt und die Rose sind hingegen ihrer ursprünglichen Erscheinung auch im getrockneten Zustand sehr nahe.

Es bleibt bis zuletzt unklar, welchem ordnenden System die Fotografien unterliegen. Denkbar als ordnende Kategorie wäre die Erinnerung an den Vater Hollis Framptons, wie er im Titel der Serie erwähnt wird. Oder geht es Frampton um eine Taxonomie der Fotografie? Auch wegen der Bildtexte, die jede Fotografie begleiten, scheinen sich die Fotografien – wie auch Borges' Tierwelt – zwischen Wirklichkeit und Imagination zu bewegen. Foucault verweist im Hinblick auf Borges auf die schiere Unmöglichkeit, manche Zusammenhänge zu denken. Framptons Kritik an der Taxo-

nomie als unvollständige Disziplin lässt sich auch auf die Fotografie des Kuttelfisches übertragen. Sie entzieht sich, genau wie die Serie selbst, in ihrer Gesamtheit immer wieder potenziellen Versuchen der Zuordnung.

- 
- 1 Der Kuttelfisch wird auch Sepia und fälschlicherweise Tintenschnecke genannt. Er zählt zur Untergattung der Tintenschnecken. Siehe Meyers großes Konversations-Lexikon, 6. Auflage, Leipzig, Wien 1908/09, Band 18, S. 348.
  - 2 Philipp W. Balsiger: Schubladendenken. Zum Verhältnis von Sammeln und Ordnen. In: Udo Andraschke, Marion Maria Ruisinger (Hg.): Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen 2007, S. 32–44, hier S. 32.
  - 3 Vgl. Duden, 22. Auflage, Mannheim u.a. 2000.
  - 4 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974, wie zit. in Balsiger, Schubladendenken, S. 32.
  - 5 Ebd.
  - 6 Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 19.
  - 7 Ebd.
  - 8 Ebd., S. 17.

## Zu IV. CHIMÆRA (*Callorhynchus capensis*)

---

Mark Baranovskiy

**E**in undurchdringlich schwarzer Hintergrund. Der Körper eines nicht weiter definierbaren Wesens schwebt im warmen Licht vor der Betrachter\*in. Das Gesicht ist von einem boshaften Lächeln durchzogen, die Flügel sind ausgebreitet, die Hände zurückgeworfen. Der Schwanz ist im Schwung, die Beine verdreht. In der Pose findet sich Menschliches und Unmenschliches zugleich. Man fragt sich, ob es vielleicht ein Engel ist. Oder ein Teufel. Oder aber ein ausgenommener, getrockneter, aufgeschnittener, lackierter Fisch.

Die erschreckende Symmetrie im Gesicht, die Flügel, die langen fetzenartigen Beine machen plötzlich Sinn, ergeben sich aus der klärenden Vorstellung eines Fisches, die sich vor dem inneren Auge auftut und über das mysteriöse Geschöpf legt. Doch die Diskrepanz bleibt – noch immer möchte der Engel nicht zum Fisch degenerieren, sich zum Gewöhnlichen verformen.

Was *es* früher war, ist irrelevant – *es* hat nun eine neue Existenz, ein Leben nach dem Tod. Der Tod ist zwar noch persönlich – man kann niemandem das eigene Sterben delegieren – doch das Leben danach gehört nicht mehr dem Verstorbenen. Der Fisch trat endgültig ab und überließ seinen Körper etwas Neuem, wurde zur Projektionsfläche, zum Sinnbild, das den Lebenden gehört. Darin können sich Betrachter\*innen wiedererkennen und es zu einem Instrument machen, mithilfe dessen sie ihre eigenen Erfahrung neu interpretieren können.

So könnte die Chimäre eine Metapher sein, die, mit Worten von Alexander Kluge gesprochen, eine reale Erfahrung widerspiegelt und wie ein Labyrinth so verlangsamt, »dass das menschliche Gemüt Berührung mit den Einzelheiten des zu schnellen Vorgangs behält«. <sup>1</sup> Dabei ist es immer nur die *eigene* Erfahrung, die man im Bild wiedererkennen und dechiffrieren muss.

Meine Chimäre ist vor allem ein Bild. Eines, das durch geschickten Messerschnitt zustande kam. Ich frage mich, wie viele andere derartige Bilder noch am Meeresgrund und am Lande zu finden sind; welche anderen Kreaturen oder Gegenstände solche götzenartige Abbildungen in sich tragen könnten. Doch weder Fische, noch sonst jemand kann solche Bilder enthalten. Das Bild kann nur im Moment des Schneidens entstehen, wobei das eigentliche Objekt zerstört wird. Es lebt ausschließlich dank unseres Vorstellungsvermögens weiter. So verwandelt sich der Fisch in einen Teufel, doch wir nehmen beides – und somit ein Mischwesen – wahr. Ein immer wähernder, nie zu vollendender Wandel, das Dazwischen.

Meine Chimäre ist mit Psychologie und Leidenschaft verbunden. Die letztere speist sich aus dem Wunsch, den Dingen auf den Grund zu gehen, die man nicht versteht, die Geheimnisse der Welt zu ergründen. Dabei liegen die größten Geheimnisse in der Tiefe des Menschen selbst verborgen. So lässt sich der bildgebende Messerschnitt auf den Menschen übertragen. Setzt er das Messer an der richtigen Stelle an und kehrt sein Inneres nach außen, so blickt er in die Abgründe seines selbst. Das kann er nur auf eigenes Risiko tun und hat mit »Furcht und Zittern« zu kämpfen. Denn ohne diese gibt es auch keine Erkenntnisse – keine latenten Erkenntnisse, die unentwickelt und unentdeckt im Verborgenen über Jahre hinweg lauern könnten. Ein solcher Messerschnitt vernichtet jedoch auch einen Teil des früheren »Ich«, verwandelt ihn in etwas Neues.

Bei Marcel Proust gibt es eine Szene, in der Marcel in einem Wagen fährt und Bäume sieht, die ihm sehr besonders vorkommen. Er kann aber deren besondere Erscheinung nicht entziffern und der Wagen schnell immer weiter. Je weiter er sich entfernt, umso stärker wird der lautlose Ruf der Bäume. Marcel weiß, würde er der Besonderheit des Anblickes auf den Grund gehen können, so könnte er einen Teil seiner selbst darin wiederfinden. Wenn nicht, verliert er diesen für immer.

»Es ist das Licht noch eine kleine Zeit bei euch. Wandelt, solange ihr das Licht habt«,<sup>2</sup> so steht es im Evangelium. Proust zitierte in seinen Schriften auch diese Worte, veränderte sie jedoch geringfügig – er ersetzte »wandelt« durch »arbeitet«. Im Kontext von Hollis Framptons Chimäre könnte es auch »schneidet« heißen.



Blaise Pascal sagte, Jesus leide bis ans Ende der Welt und man dürfe in dieser Zeit nicht schlafen. Diesen Worten kann man verschiedene Bedeutungen beimessen. Aber würde die Agonie Jesu beendet, gäbe es keine Christen mehr. So dauert auch der Weg der Chimäre als Metapher, vom Meeresgrund zum Himmel hinauf, noch immer an. Im Anblick des Mischwesens fand der Mensch seit jeher etwas, worin er sich persönlich widergespiegelt oder angesprochen sah. Die Chimäre lebt, solange der Mensch, der nicht schläft, sie braucht.

- 
- 1 Alexander Kluge: Chronik der Gefühle, 2 Bände, Band I: Basisgeschichten, Frankfurt a. M. 2004, S. 44.
  - 2 Evangelium nach Johannes, 12:36.

In den Tiefen des Ozeans leben noch Fische, Meerestiere und prähistorische Ungeheuer, die lange als ausgestorben galten oder deren Existenz nicht einmal vermutet wird. Die unheimliche CHIMÆRA ist das vierte Bild in Hollis Framptons Serie. Es handelt sich um die Fotografie des getrockneten Körpers einer Chimära,<sup>1</sup> die von ihm im April 1980 in einem Laden für Meereskuriositäten in San Francisco für fünf Dollar erworben wurde und deren Herkunft vermutlich Hongkong ist. Wenn wir Framptons Chimära betrachten, ist das dargestellte Lebewesen auf den ersten Blick schwer zu identifizieren und ein wenig abschreckend. Man könnte fast meinen, dass es sich um ein außerirdisches Wesen handelt, mit einem großen, sich nach oben verengenden Kopf und zwei langen Sprossen, die Beinen ähneln. Die breit ausgestreckten »Flügel« erinnern an die einer Fledermaus. Die Kreatur sieht zudem aus, als würde sie tanzen und hätte sich gerade zur Betrachter\*in umgedreht. Besonders das Gesicht der Chimära sticht heraus. Von der Mitte bis zur oberen Seite des Kopfes ist ein langer Knorpel zu sehen, der an einen Schnabel erinnert. Seitlich davon befinden sich symmetrisch angeordnete Hohlräume, die Augen zu sein scheinen, mit denen die Chimära uns aus dem Foto heraus anblickt. Mit den scharf ausgeprägten Schultern, Armen und Hüften scheint sie eine menschliche Silhouette zu haben. An der unteren Seite des Kopfes befindet sich ein lächelnder Mund.

Chimären haben in der Tat einen sehr charakteristischen Körper. Er ist langgestreckt und mit einem langen schmalen Schwanz ausgestattet, der bei manchen Exemplaren eine Länge erreichen kann, die der Hälfte ihres sonstigen Körpers entspricht. Chimären haben eine lange Nase, mit der sie sich durch den Meeresboden graben, und einen Mund, der dem eines Rochen ähnelt. Ein weiteres Merkmal dieser Knorpelfische sind die großen flügelartigen Seitenflossen. Wenn die Chimära sich im Wasser aufrichtet, sieht sie wie ein fliegender Vogel aus. Die zum Boden gerichtete Körperseite, die wir

auf Framptons Fotografie sehen, ähnelt auch der unteren Seite eines Rochens mit Maul und Kiemen. Ausgehend von dieser Ähnlichkeit zwischen Rochen und Chimären kann auch festgestellt werden, dass die Aushöhlungen, die auf Framptons Fotografie wie Augen aussehen, in Wirklichkeit die Nasenlöcher des Fisches sind. Die tatsächlichen Augen der Chimära befinden sich hingegen auf ihrem Rücken.<sup>2</sup> Auf Framptons Fotografie bleiben sie der Betrachter\*in also verborgen.

Die Erscheinung, die der Fisch zu Lebzeiten hatte und die Kreatur, die wir auf Framptons Bild sehen, lassen sich nur schwer miteinander in Verbindung bringen. Auch wenn man sich mit dessen Körperbau auskennt, fällt es schwer zu glauben, dass es sich bei Framptons Chimära um diesen Fisch handeln soll. Diese Tatsache bestätigt auch die Autorin, die neulich einer niedlichen Chimära im Sea Life Aquarium München persönlich begegnet ist. Trotz großem Interesse an der Meeresbiologie konnte sie das auf Framptons Bild dargestellte Tier nicht wiedererkennen. Die Identifikation des toten Geschöpfes auf dem Bild mit dem lebenden Fisch wurde durch mehrere *post mortem* vorgenommene Eingriffe an dessen Körper verkompliziert. Wie Frampton in seinem Untertitel zur Fotografie beschreibt, wurde der Fisch entlang seines Rückens eingeschnitten und wie ein Pamphlet geöffnet, getrocknet und gefärbt. Schließlich wurde das Ergebnis als Wanddekoration zum Aufhängen vorbereitet. Die Ähnlichkeit des Fisches mit dem menschlichen Körper wird noch einmal evoziert, indem Frampton von Tod durch Erhängen spricht: »That wire has been removed: its presence implied a false narrative, since fish are never garroted or executed by hanging.« Ein Lebewesen mit einem engelhaften Aussehen wurde vollständig deformiert und in etwas Unheimliches transformiert.

Seinen Namen hat der Knorpelfisch Chimära für sein Aussehen bekommen. Liest man das Wort CHIMÆRA, dann denkt man eher an das mythologische Ungeheuer als an einen friedlichen Meeresbewohner. Als dieser Fisch mit seinem seltsamen Aussehen einst von den Griechen entdeckt wurde, kam die Frage über den Ursprung dieses Wesens auf. Seine Erscheinung passte nicht zu der eines normalen Fisches, sondern wirkte, als wäre sie aus verschiedenen Tieren zusammengesetzt worden. Bereits in der griechischen Mythologie

existierte eine Legende über ein Monster dieser Art. Die Kreaturen von Typhon und Echidna<sup>3</sup> hatten den Kopf, Körper und Hals eines Löwen, eines Drachen, einer Ziege und einer Schlange.<sup>4</sup> Die berühmte Bronzestatue von Arezzo aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. stellt die mythologische Chimära dar.<sup>5</sup> Bis heute steht das Bild der Chimära für eine fantastische und eigentlich unmögliche Verbindung.

Die Sammlung der Objekte in *ADSVMVVS ABSVMVVS* entstand über mehrere Jahre hinweg. Alle abgebildeten Kreaturen waren einst Lebewesen und durchliefen verschiedene Arten natürlicher oder künstlicher Modifizierung, bevor sie von Frampton fotografiert wurden. Frampton nennt im Antragsschreiben für *ADSVMVVS ABSVMVVS* sein Interesse an solcherart Konservierungsprozessen und Formen der Mumifizierung: »For some years I have been interested in this abstract process of preservation, and its symmetry with natural processes of mummification where the contour of the once living thing is recognizably retained.«<sup>6</sup> Mit seiner Chimära und dem Untertitel zum Bild verweist Frampton auf den wesentlichen Unterschied zwischen einem Lebewesen und dessen fotografischer Konservierung. Damit wird seine Vorstellung von »photographic text« und seinem »pretext« verdeutlicht. Ein Objekt und sein fotografisches Abbild bezeugen die vollkommene Abwesenheit des jeweils anderen und weisen zugleich auf eine Art Wettstreit der beiden um die Aufmerksamkeit der Betrachter\*in hin.

---

1 »Klasse: Knorpelfische (Chondrichthyes); Ordnung: Chimaeriformes, Chimären, Seekatzen, Seeratten«. In: Kurt Fiedler: Lehrbuch der Speziellen Zoologie, Band II: Wirbeltiere, Teil 2: Fische, Jena 1991, S. 142.

2 Vgl. ebd., S. 232–233.

3 Lemma »Chimaera«. In: Michael Grant, John Hazel: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1992, S. 99.

4 Ebd.

5 Vgl. Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari: Myth, Allegory, Emblem. The many lives of the Chimaera of Arezzo, Rom 2013.

6 Hollis Frampton: Proposal for *ADSVMVVS ABSVMVVS* (1981). In: Bruce Jenkins (Hg.): On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton, Cambridge (Mass.)/London 2009, S. 105.

## Zu V. LOTUS (*Nelumbo nucifera*)

---

Jonas Kamm

**R**eisen wir in die Zeit, die uns von heute 150 Millionen Jahre trennt, dann befinden wir uns auf dem Kontinent Gondwana, dem Urkontinent auf der südlichen Hemisphäre unserer Erde. Dort entsteht eine Pflanze, die wir heute als Lotus bezeichnen. Nachdem sich der Kontinent teilt und die uns heute bekannten Erdteile entstehen, trennt sich auch der Lotus, zumindest wird er auf verschiedene Geografien verstreut und entwickelt dort, evolutionstechnisch bedingt, neue Arten und Erscheinungsformen. In der Biogeografie nennt man dieses Phänomen auch ›Gondwana-Verteilung‹. Das Adjektiv ›gondwana‹ dient zur Beschreibung von Verteilungsmustern lebender Organismen, die in zwei oder mehr der jetzt räumlich getrennten Regionen vorkommen, die einst Gondwana waren. So kam es also, dass sich im asiatischen Raum die indische Lotusblume (*Nelumbo nucifera*) ansiedelte, diejenige, deren Wurzel man auch auf der Bildtafel erkennen kann, und in Südamerika seine Verwandte, die amerikanische Lotusblume (*Nelumbo lutea*). Obwohl heute räumlich voneinander getrennt, geht der Lotus auf einen gemeinsamen Vorfahren zurück. Es gibt also sowohl eine zeitliche Trennung und Übereinkunft der Pflanze, als auch eine räumliche. Eine einzelne Spezies hat sich über die Distanz der Zeit und des Raums hinweg vervielfältigt und neue Zustandsformen angenommen, die eine direkte physische Verbindung zu ihren Verwandten vorweisen können.

Die Gondwana-Verteilung des Lotus' kann als eine von einem spezifischen physischen Zustand einer Sache ausgehende, räumliche und zeitliche Diversifikation eng geführt und so auf die Fotografie übertragen werden. Schon Roland Barthes verweist auf dieses etwas eigentümliche Wesen des Mediums, wenn er davon spricht, er hätte auf einer Fotografie die Augen gesehen, die den Kaiser erblickt hatten. Mache ich mit dem Fotoapparat ein Porträt meiner Schwester und vervielfältige dieses danach in Form von mehreren Ausdrucken

oder Abzügen, so entsteht eine seltsame Dopplung der Dargestellten, wobei die Fotografie eine direkte Verbindung zu ihrem Entstehungszeitpunkt aufweisen kann. Es ist das Medium des Lichts, das sich auf dem Negativmaterial eingraviert und so die Zeit überdauert und selbst von Träger zu Träger springt, von Bildschirm zu Papier zur Projektion an der Wand. Ein ehemals einzigartiger Moment zerteilt und vervielfältigt sich. Wie aber unterscheidet sich der Druck auf Papier von der Datei am Computerbildschirm, und was sehen wir, wenn wir auf das Fotopapier mit dem Porträt meiner Schwester blicken? Das fotografische Abbild der Person, oder den Bildträger, also das Fotopapier, oder sogar beides? Wie Frampton in seiner Einleitung von *ADSVMVS ABSVMVS* schreibt, kann man auch hier sehen, wie die Fotografie und der Sachverhalt auf den sie referiert sich gegenseitig auflösen, beide sind Zeichen für die Abwesenheit des Anderen. Zwei Zustände streiten um die Aufmerksamkeit der Betrachter\*in, die Oszillation der Gedanken nimmt ihren Lauf, und im Wissen dieser Gleichzeitigkeit fällt es uns schwer, unsere Konzentration auf einen der beiden Zustände zu fixieren.

Neben der biologischen Historie des Lotus' gibt auch dessen Namensgebung Anlass sich genauer mit ihm zu beschäftigen. Schnell entpuppt sich die Recherche zu einem kleinen Verwirrspiel von Referenten, auf die verwiesen wird. Neben den beiden schon erwähnten Arten des Lotus' gibt es weiter den Tigerlotus sowie die blaue Lotusblume aus Ägypten, wobei es sich bei diesen beiden Pflanzen biologisch betrachtet gar nicht um Lotus handelt, sondern um die Gattung der Wasserlilie, der *Nymphaea*, ihrem ähnlichen Aussehen zum Trotz. Eine weitere Verwirrung entsteht, blickt man auf den von Frampton erwähnten *Ziziphus lotus*. Er bezeichnet die Gattung des Hornklees und teilt sich auf in weitere 150 verschiedene Arten, von denen einige, wie schon von Frampton und in der griechischen Mythologie erwähnt, eine narkotisierende Wirkung beim Menschen auslösen können. Aber auch dieser Lotus hat wenig mit der indischen Lotusblume zu tun, zumindest ist sich die Wissenschaft in dieser Frage noch uneinig. Auch hier kann man also wieder eine Form der Gleichzeitigkeit beobachten. Wie bei so vielen anderen Dingen um uns herum, verweist ein Name auf verschiedene Dinge, die eigentlich nichts miteinander verbindet. Das geschieht meist dann,

wenn der Mensch versucht, Gegenstände auf Wörter zu reduzieren und diesen Kategorien aufzwingt. Sprache kann selten so konkret werden, wie der Gegenstand, den sie bezeichnet. Neben einer zeitlich-räumlichen Übereinkunft und Trennung von Seins-Zuständen ein und der selben Sache lässt sich an dem, worauf der Begriff des Lotus' verweist, so auch eine Verknüpfung gänzlich verschiedener Dinge durch die Gemeinsamkeit symbolisch-sprachlicher Zuschreibung beobachten.

Man kann dies als Kritik an Praktiken der Taxonomie, aber auch als Kritik an Sprache als solcher lesen, die Frampton hier mit einer gehörigen Portion Humor subtil vermittelt. Man kann dies alles aber auch als Persiflage des menschlichen Denkens auffassen, dem es unmöglich ist, sich auf mehr als einen Aspekt seiner Gedanken zu fokussieren. Der *cantus firmus* des Bewusstseins, dieses Oszillieren unserer Gedanken, auf das Frampton in seinem Einführungstext hinweist, lässt mich seit dem ersten genaueren Betrachten der Arbeit *ADSVMVVS ABSVMVVS* nicht mehr los. Mehr und mehr sehe ich darin den Versuch, eine Kartografie unseres menschlichen Gehirns zu entwerfen, veranschaulicht durch die sprachlichen Paradoxa im Umgang mit Fotografie und Taxonomie. Ich persönlich verstehe sie als eine Möglichkeit des poetischen Ausdrucks, als Aufforderung Framptons, Dinge miteinander zu verknüpfen, die voneinander getrennt sind, einzutauchen in ein Universum von semiotischen Möglichkeiten, unser Universum, in dem Zeit, Raum, Sprache und Bilder auf verwirrende Art und Weise näher aneinander liegen als eigentlich angenommen, in dem die Un-Möglichkeit existiert, gleichzeitig anwesend und abwesend zu sein.

LOTUS<sup>1</sup> – es liegt nahe, dass vor unserem inneren Auge das Bild einer schönen Wasserblume aufblitzt. Was wir aber sehen, sind drei ovale Scheiben einer aufgeschnittenen Lotoswurzel, deren Querschnitt und Inneres wir dadurch erkennen können. Die Scheiben haben Löcher, die kreisförmig um ihre Mitte angeordnet sind. Platziert sind die drei Lotos-Scheiben, die mit jeweils zwei Stecknadeln fixiert wurden, vor einem tiefschwarzen Hintergrund. Sie sind regelmäßig übereinander auf einer unsichtbaren vertikalen Achse angeordnet. Die Abstände zwischen den Scheiben, zum linken und rechten Rand und zum oberen und unteren Rand, sind gleich. Dadurch, dass die Nadeln durch die Röhrenlöcher reichen, wirkt es gerade so, als würden die Scheiben vor dem Hintergrund schweben. Der schwarze Raum zwischen den Scheiben scheint wiederum alles zu verschlingen.

Im frischen Zustand weisen Lotoswurzeln im Inneren eine leuchtend weiße Färbung auf. Die drei Scheiben, die wir auf der Fotografie Framptons sehen, haben diese verloren. Im Zuge des Trocknungsprozesses ist das reine Weiß verloren gegangen und die drei Scheiben haben stattdessen einen Ockerton angenommen. Dieser Farbton ist signifikant für die gesamte Serie und kann auch bei anderen Fotografien wiedergefunden werden. Er kommt durch die Konservierung zustande, dem die Objekte unterzogen wurden. Auch die glatte Oberfläche, die sich direkt nach dem Aufschneiden der Wurzelscheiben zeigt, ist verschwunden. Die Scheiben auf Framptons Fotografie sind verformt und verschrumpelt. In diesem Zustand erinnern sie eher an Knochen und Schädel eines verwesenen Tieres. Im Titel der Fotografie ergänzt Frampton das Wort LOTUS mit *Nelumbo nucifera*, dem wissenschaftlichen Namen für den indischen Lotos. Er ist Symbol für Tag und Nacht, Reinheit, das Ewige und die Schöpfung.<sup>2</sup> Doch gibt die Fotografie längst nicht die Magie wieder, die der Lotos auf symbolischer Ebene in indischer Kultur und Religion mit sich führt. Im Folgenden soll daher eine Gegenüber-



stellung des symbolischen Gehalts des Lotos und der Darstellung des Lotos in Framptons Arbeit vollzogen werden.

Wie die Sonne gehen die Blüten des Lotos Tag für Tag neu auf. Sie öffnen sich am frühen Morgen und schließen sich wieder am Nachmittag, wodurch sie das Gleichgewicht von Tag und Nacht repräsentieren.<sup>3</sup> Die Fähigkeit des Lotos, trotz seiner Herkunft aus schlammigen Gewässern eine unbefleckte weiße Blüte zu bewahren, macht ihn zum Symbol des reinen Geistes. Auch die Symbolik des Ewigen lässt sich durch das Aussehen der Pflanze herleiten. Diese offenbart zeitgleich Samenstände, Blüte und Knospe – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.<sup>4</sup> Daraus leitet sich im Hinduismus die Symbolik der Schöpfung ab. Brahma, Vishnu und Shiva stellen dabei die fundamentalen Prinzipien und Kräfte des Kosmos dar: »Brahma den, der Schöpfung«, »Vishnu den, der Erhaltung« und »Shiva den, der Zerstörung.«<sup>5</sup> Aus dem Nabel des auf den kosmischen Wassern liegenden Vishnu wächst ein goldener tausendblättriger Lotos, der strahlt wie die Sonne. Aus seinem Blütenstempel geht die göttliche Personifikation der Schöpfung, Brahma, hervor, der im Mittelpunkt des von der glühenden Energie der Schöpfung strahlenden Lotos thront.<sup>6</sup> Der Lotos ist die Erde in ihrer »höchste(n) Form«, er ist die Göttin der »Feuchte und Fruchtbarkeit«. In einer apokryphen Hymne der Rig Vedav<sup>7</sup> wird sie mit ihren klassischen Namen Shri und Lakshmi benannt, den Namen der Schutzgottheiten der Reis anbauenden Landwirtschaft Indiens. Ihre Söhne sind Schlamm (kardama) und Feuchte (ciklita), Personifikationen der Bestandteile fruchtbaren Bodens.<sup>8</sup>

Hinsichtlich der fantastischen Bedeutung des Lotos in der indischen Kultur und im Hinduismus ist die Symbolik der Schöpfung am interessantesten im Bezug auf die Arbeit Framptons. Ganz wie eine Fotografie und ihr abgebildetes Objekt nie gleichzeitig als solche gesehen werden können und dennoch gepaart sind, stehen sich das Lotosideal und Framptons Darstellung des Lotos im Bild gegenüber. Die Fotografie gleicht laut Frampton dem Prozess der Konservierung. Das Abgebildete werde dabei zwar durch die Fotografie aufgerufen (die er mit einem ewig hallenden mumifizierten Echo vergleicht), der Gegenstand werde jedoch lediglich durch das Licht abgebildet, das ihn einst beschienen hat. Es ist diese vollendete

Distanz, die beide Pole trennt. Auf unseren Fall bezogen sind das Lotosymbol, welches für das Leben steht, und die Darstellung der verrunzelten Lotusscheiben Framptons, die auf den Tod und das Vergangene verweist, zwei solche Pole oder Gegensätze, die allein durch den Fakt verbunden sind, dass sie beide Teil des Lotos sind. Im Bezug auf die Fotografie beschreibt Frampton eine Oszillation in unserer Wahrnehmung, die durch das Ringen der Abbildung und des ursprünglichen Objektes um unsere Aufmerksamkeit zustande kommt. Im Falle des Lotos gibt es demnach ein Widerspiel zwischen seinem Ideal und der Darstellung der vertrockneten Wurzelscheiben.

Die vierzehn Darstellungen von *ADSVMVS ABSVMVS* verweisen im Kontext der Serie auf die abgebildeten Objekte in ihrem ursprünglichen Zustand, die jedoch einem Prozess der Konservierung unterworfen sind, der bereits vor der Erfindung der Fotografie existierte. Organische Objekte vergehen mit der Zeit, die nach unserer Vorstellung in sukzessiven Schritten voranschreitet. Die Fotografien Framptons halten lediglich einen Moment in dieser Zeitabfolge fest, in dem Fotografie und Objekt zur Deckung kommen. Die Fotografie zeigt zum einen das Objekt, zum anderen enthält sie noch einen Bruchteil des Ideals dieses Objektes. Die Darstellung des Lotos zeigt dessen Wurzelscheiben und zugleich verweist sie auf seine Magie, verkörpert sie aber nicht länger. Die ovalen Wurzelscheiben erinnern vielmehr an Verwelktes, denn an die Kraft der Schöpfung. Wie die in der Natur vorkommenden »Autogramme« – sich selbst abbildende Naturphänomene wie Fossilien oder Mumien, wie wir sie auch in den vierzehn Fotografien der Serie sehen – sind auch Fotografien selbst nur noch Spuren von abwesendem Leben.

- 
- 1 Im Englischen wird das Wort »lotus« benutzt, in dieser Arbeit wird die deutsche Übersetzung »Lotos« verwendet.
  - 2 Marianne Beuchert: Symbolik der Pflanzen. Von Akelei bis Zypresse, Frankfurt a. M. 1995, S. 197.
  - 3 Heinrich Zimmer: Indische Mythen und Symbole: Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen, München 1991, S. 250.

- 4 Beuchert, *Symbolik der Pflanzen*, S. 197.
- 5 Zimmer, *Indische Mythen und Symbole*, S. 247.
- 6 Ebd., S. 102 f.
- 7 Die Rig Veda ist das früheste literarische Denkmal der ausschließlich arischen, brahmanischen Überlieferung. Arisch ist hier zu verstehen als die Selbstbezeichnung der Angehörigen der frühgeschichtlichen Völker mit indogermanischer Sprache in Indien und im Iran. Vgl. ebd.
- 8 Ebd.

---

*Francesco Gianni Consentino*

Das fünfte Bild der Arbeit *ADSVMVS ABSVMVS* von Hollis Frampton wird durch den beigeestellten Text als LOTUS (*Nelumbo nucifera*) identifiziert. Anders als bei den meisten Bildern dieser Serie ist eine Anordnung dreier Bildobjekte zu sehen, die untereinander arrangiert sind. Formal gleicht die Aufnahme so nur den Chilis im zehnten Bild der Serie, auch wenn bei anderen Bildern mehrere Objekte zugleich dargestellt sind. Frampton erwähnt im dazugehörigen Text, dass die drei abgebildeten Lotusscheiben von ihm in einem Supermarkt, genauer genommen im J & S Oriental Grocery Store auf dem Erie Boulevard in Syracuse, gekauft und aus einer Packung von 14 entnommen wurden. Er nimmt damit nicht allein die Anzahl der Bilder in seiner Serie auf, sondern impliziert auch die Frage, wie die fehlenden, nicht abgebildeten elf Scheiben aussehen. Entstammen sie derselben Lotuswurzel, welche in einem industriellen Prozess zerlegt, getrocknet und weiterhin durch Framptons Hände voneinander getrennt und arrangiert wurde?

Mein persönliches Augenmerk liegt auf dem spezifischen Einsatz der Beleuchtung, der die organischen Formen in ein Licht taucht, das die gezeigten Stücke zu verzerren scheint und ihnen eine amor-

phe Qualität gibt. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Trocknung der Wurzel, durch die die Proportionen verkürzt wurden und ein seltsames Raumgefüge entsteht. Einzig die untere Scheibe, die stärker als die anderen beiden einen Blick auf den dunklen Grund zulässt, erlaubt eine Annäherung an die Tiefe der Objekte. In dieser Vagheit der Dimensionen ergeben sich, verbunden mit der blassen Farbigkeit, leicht Assoziationen zu Knochen oder Schädeln, die symbolisch stark mit dem Tod verbunden sind, der auch als Thema der Serie begriffen werden kann. Die amorphen und zugleich filigranen, zerbrechlich wirkenden Strukturen werden von Stecknadeln gehalten, die stets durch die natürlich vorhandenen Löcher des Lotus gesteckt und nicht, wie etwa im Bild der Taube, gewaltsam durch den (Frucht-)Körper gebohrt wurden.

So wenig naheliegend dieser Vergleich im ersten Moment scheinen mag, erinnert mich das Konvolut, das uns in *ADSVMVS ABSVMVS* begegnet, an Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren. Genauer genommen muss ich an den *Kaufmann Georg Gisze* (1532) und an *Die Gesandten* (1533) denken, was bei zweiterem Bild nicht zuletzt an dem überdimensionierten und merkwürdig verzerrt dargestellten Schädel liegen mag, der Framptons Lotusscheiben nicht unähnlich ist. Beide Porträts zeigen die Dargestellten umgeben von Gegenständen, die verschiedenste Bezüge um die ganze bekannte Welt und darüber hinaus erlauben. Nicht umsonst steht beispielsweise hinter den Gesandten ein Himmelsglobus, der die Konstellationen des Nachthimmels als astrologisch-mythische Tierwesen verlebendigt, neben diversen Messinstrumenten, die zum Begreifen der Welt dienen. Zugleich beziehen sich die Gegenstände in den Bildern Holbeins auf die Dargestellten und laden sie mit Bedeutung, mit Weltläufigkeit auf, werden damit jedoch auch zu Extensionen dieser und letztlich zu Subjekten, die den Männern gleichgestellt sind. Bei *ADSVMVS ABSVMVS* verhält es sich ähnlich. Indem er sich in den Bild-Texten immer wieder als Autor in den Blick rückt, schreibt sich Frampton zugleich als Bildautor und auf narrativer Ebene als lebendiger physischer Mensch in seine Fotografien ein. Mittels seiner Bilder umgibt er sich, nur scheinbar absent, mit Dingen, die ihn bedeuten. Durch sie wird er präsent.

Wie bei Holbein deuten Framptons Bilder auf eine komplexe, sich da globalisierende, hier bereits weitgehend globalisierte Welt. Hatten die bei Holbein dargestellten Personen womöglich auf abenteuerliche Weise weite Handelswege und Sprachbarrieren zu überwinden, war für Frampton, dem auch ein gewisser Abenteuerergeist zuzuschreiben ist, der Gang zum nächsten Supermarkt ausreichend, um sich im Falle des Lotus den fernen Orient anzueignen. Die Globalisierung ließ Orient und Okzident näher zusammen rücken. Zwar bestehen die geografischen Entfernungen zwischen den verschiedenen Erdteilen noch immer fort, doch schrumpfen diese vor allem durch die explosiven technischen Entwicklungen der letzten Jahrhunderte. Ehemals unüberwindliche Grenzen verschwinden heute durch moderne Telekommunikations- und Transportmittel. In diesem, zugegeben optimistischen Sinne verschmelzen die einst getrennten Kontinente wieder und werden dem von Frampton erwähnten Urkontinent Gondwanaland ähnlich. Frampton findet im J & S Oriental Grocery Store in Syracuse Zugang zu ihm, was sich ebenso humoristisch wie poetisch begreifen lässt.

## Zu VI. MIDSHIPMAN (*Porichthys notatus*)

---

Max Hytrek

Die Fotografie des MIDSHIPMAN von Hollis Frampton hat im ersten Eindruck etwas sehr Steriles, wodurch ein direktes Interesse am dargestellten Fisch schwerfällt. Die Frage »Was schaue ich mir da jetzt genau an?« kommt sehr schnell auf und der Weg zu dem die Fotografie begleitenden Text ist naheliegend. Unsere Erwartungshaltung zum Text verlangt, dass er die Situation aufklärt. Doch dieser verkompliziert sie im Zweifel nur noch und wirft weitere Fragen auf, die vor allem zu einer individuellen Skepsis an Fotografie und Text gleichermaßen führen. Im künstlerischen Kontext erwarten wir vom dargestellten Fisch sofort eine über seine Materialität hinausgehende symbolische Qualität. Jedes Objekt kann intuitiv mit einer Symbolik verbunden werden, die sich durch gesellschaftliche und kulturelle Strukturen formt. Wie kann man dieser Annahme des Symbolischen entfliehen? Wie lässt sich ein Objekt verstehen und was *macht* die Fotografie mit einem alltäglich scheinenden Gegenstand, der durch sie isoliert und zum Einzelstück wird?

Roland Barthes' Text zur Semantik des Objekts<sup>1</sup> befasst sich mit der Frage, wie Objekte über-individuelle Bedeutung transportieren. Das Objekt wird generell als »etwas, das zu etwas dient« beschrieben und wird so als Zwischenglied zwischen dem Menschen und seiner Handlung dargestellt. Es nimmt eine Art von Vermittlerposition ein, indem es nicht nur als Instrument fungiert, sondern auch Informationen vermittelt. Es wird bestimmt von seiner taxonomischen Einordnung, die kulturell, gesellschaftlich und konzeptuell bedingt ist. So ist es möglich, einen Fisch als Symbol für ein örtliches Fischrestaurant oder als Zeichen des christlichen Glaubens zu interpretieren. Versucht man nun, sich dem Zeichengehalt eines Objektes zu nähern, bedarf es paradoxerweise einer persönlichen Distanz. Diese Distanzierung erleichtert es, in diesem Fall den Mid-

shipman auf seinen symbolischen und taxonomischen Charakter hin zu untersuchen. Jegliche beiläufigen Informationen, wie persönliche Geschehnisse oder ein fragmentarischer Gestus, sind hier störend. Solche Informationen aber tauchen im Begleittext auf und verändern unseren Blick auf das Objekt deutlich. Frampton liefert zum Beispiel den Hinweis auf den Kater Maxwell, der die Flosse des Fisches Monate vor der Aufnahme beschädigte. Der Midshipman wird so zu einem anderen, einzigartigen Objekt, dessen Sichtbarkeit hinter narrativen Attribuierungen zurück tritt. Er ist ein Fundstück in einer Art Wunderkammer und wird gleichermaßen als scheinbar evidenten Dokument ins Zentrum eines taxonomischen wie autobiografischen Interesses gestellt.

Erfahrungen von Evidenz können sprachlich erzeugt werden, wenn Inhalt, Stil und Kontext der Rede im Einklang stehen. Die Evidenz, die beispielsweise durch Lexika propagiert wird, kann die Rezipienten auch in eine falsche Richtung führen. Frampton erwähnt, dass der Midshipman fälschlicherweise als Köhler (engl. *pollack*) identifiziert wurde. Bei genauerer Recherche fällt dabei auf, dass der von Frampton fotografierte Fisch nicht jener nördliche Bootsmannfisch ist, als der er im Titel benannt ist. Diese Pseudo-Wissenschaft, die Frampton durch das Gleichstellen von subjektiven und objektiven Informationen über den Midshipman eröffnet, hinterfragt kritisch die Mittel unserer Wissenserzeugung. Er stellt einen fälschlichen Zusammenhang zwischen dem beschriebenen und dem gezeigten Fisch her und deutet damit zugleich auf das Vertrauen, das wir wissenschaftlich verpackten Informationen im Zweifel entgegenbringen. Der Text-Bild-Trugschluss wird nur durch eine persönliche Recherche aufgedeckt und setzt eine von den Betrachter\*innen ausgehende Wissensgier oder Misstrauen voraus. Für die Leser\*innen kann es leicht sein, diese Ebene in Framptons Arbeit zu entdecken, da seine Formulierungen auf fragliche Fragmente verweisen. In seinem Text springt er von der Beschreibung der kulinarischen Zubereitung des Fisches bis hin zur Verfremdung der Balzgeräusche. Das tiefe Brummen des Bootsmannfisches ist durch Frampton in ein notorisches Pfeifen verfremdet. Fest steht letztlich allein die Zweifelhaftheit der gegebenen Bild- und Textinformationen und die Frage, welcher Fisch denn nun dargestellt ist.

In *ADSVMMVS ABSVMMVS* deutet bereits das Vorwort an, dass das Werk keinen direkten Zugang offenbart. Die individuelle Rezeption der Künste möchte ich in einer Skalierung der Hingabe begreifen. Diese soll beschreiben, wie unterschiedlich sich den Künsten hingegen wird oder wie unterschiedlich diese konsumiert werden. Sie kann von reiner Unterhaltung bis zu völliger Hingabe reichen, wie zum Beispiel beim mehrwöchigen Besuch eines musikalischen Festspiels im bayrischen Oberfranken. Eine solche Hingabe an das Werk ist aufwendig und für viele Betrachter\*innen meistens abschreckend, jedoch für einige auch ein Anreiz, eine Aufgabe. Framptons Bildtexte fordern dazu auf, die gegebenen Informationen in einen Kontext einzuordnen und deren sprachliche Qualitäten zum Ausgangspunkt einer aktiven kritischen Befragung zu machen. Sie fordern ein gewisses Maß an Hingabe. Das grundsätzliche Verstehen des Gegebenen ist für mich nicht nur einer der Stützpfeiler in diesem Werk, sondern gewissermaßen auch dessen Thema. In der Art der Formulierung und dem generell offenen Aufbau der Arbeit bietet Frampton nicht allein viel Freiraum für Interpretationen, sondern fragt nach der Tätigkeit des Interpretierens. Er vermeidet »die eine richtige Deutung« mit Absicht und hinterfragt stattdessen die Form des Verstehens.

Es ist ein generelles Phänomen der Kunstbetrachtung, dass das Publikum diesen Drang des Verstehens verspürt, der sich zuspitzt in der kritisierenden Frage »Und was soll mir das jetzt sagen?«. Künstlerische Arbeiten werden förmlich zerrissen, um jedes kleinste Detail zu entdecken und zu analysieren. Es ist eine Herausforderung der Künste, diese analytische Neurose zu nutzen, um das Publikum mit eben dieser Problematik zu konfrontieren. *ADSVMMVS ABSVMMVS*, mit den zueinander gleichgestellten Bild- und Textteilen, thematisiert offenkundig das zentrale Verhältnis von Information, Vertrauen, Interpretation und Wissen und regt so aktiv zu einer individuellen Form der Semantik des Objektes an.

---

1 Roland Barthes: Semantik des Objekts. In: ders.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a. M. 1988, S. 187–198.



## Zu VII. OYSTER SHELL (*Pleurotus ostreatus*)

---

*Agnesa Schmudke*

Wir sehen zwei senkrecht übereinander angeordnete Pilze auf schwarzem Grund. Die beiden vom Blitz des Fotoapparats stark erhellten Stielstümpfe trennt ein Abstand von nur wenigen Millimetern, was sie beim ersten, oberflächlichen Hinsehen zu einer Einheit werden lässt. Von den aneinander gelagerten Stümpfen weiten sich die Formen über die Kanten der Pilze bis zu ihren Breitseiten aus. Selbst die dreieckigen Einrisse der Kappen scheinen sich bei den Exemplaren an ähnlichen gespiegelten Stellen zu wiederholen. Erst auf den zweiten Blick wird erkennbar, dass der obere Pilz den hellen, in scharfer Kante abgetrennten Pilzstiel nach vorne richtet, während der untere Pilz mit der Kappe zur Betrachter\*in hin fixiert ist. Das weißliche Lamellengewebe des oberen Exemplars, umgrenzt von nach innen gewölbten Kappenrändern, steht der hellbraunen, runzeligen Oberfläche der unteren Kappe gegenüber. Entgegen des ersten Eindrucks eines bilateral symmetrischen Gebildes, einer ebenmäßigen Spiegelung an einer horizontalen Achse, nehmen wir wahr, dass es sich um zwei eigenständige Exemplare handelt. Wir erkennen die unterschiedlichen Ansichtsseiten der beiden Pilze, die sich zwar durchaus ähneln und doch voneinander zu unterscheiden sind. Was reizt uns an dieser Fotografie? Ist es die satte Farbigkeit der beiden Austernpilze, die Eleganz der dünnwandigen aufgestellten Lamellen des oberen oder aber die fleischige Kappe des unteren Exemplars? Ist es die Frische dieser Objekte, die kurz nach ihrem Fund an einem rauen Novembermorgen im Jahr 1981 in Eaton, New York, fotografiert worden sind? Oder ist es ihre Anordnung entlang einer unsichtbaren Horizontalachse, welche die beiden Objekte in einer Art Spiegelung gegenüberstellt?

Unser Blick tendiert dazu, die Pilze bei flüchtiger Betrachtung als zusammengehörig zu deuten. Hollis Frampton scheint ein solches Sehen impliziert zu haben. Der von ihm gewählte Bildtitel VIII. OYSTER SHELL spielt nicht nur auf die dargestellten Pilze der Gattung *Pleurotus ostreatus* an, sogenannte Austernpilze, sondern auch auf ihre Anordnung. Das Erkennen einer OYSTER SHELL, die zweiteilige Schale einer Auster, wird nur dann möglich, wenn wir die beiden Pilze als Verbund begreifen. Übereinander angeordnet, ähneln sie tatsächlich einer geöffneten Muschel, deren wertvolles Inneres, die Perle, hier durch die hell leuchtenden Pilzstiele angedeutet wird. Der Eindruck von Einheit tritt bei OYSTER SHELL nach eingehender Betrachtung jedoch hinter ein Erkennen der Verschiedenheit der abgebildeten Exemplare zurück. Die Pilze stehen sich nicht als Eben- oder Abbilder gegenüber, wie uns die Ausrichtung an einer unsichtbaren Symmetrieachse glauben machen will, sondern als Doppelgänger, die sich zwar ähnlich sind, sich aber dennoch deutlich voneinander unterscheiden.

Die Bezeichnung Doppelgänger trifft hier auf ein in der Fotografie bekanntes Motiv. Im 19. Jahrhundert waren Doppelgängerfotografien sehr beliebt, bei denen in Form von fotografischen Tricks Personen dem eigenen Selbst gegenüber gesetzt wurden. Die Doppelgänger konnten sich gegenseitig zu einer Partie Schach auffordern oder gar zu kämpferischen Handlungen provozieren.<sup>1</sup> Eine Fotografie Maurice Guilberts zeigt beispielsweise Henri de Toulouse-Lautrec, mit Strohhut bekleidet, gleichzeitig als Maler an der Staffelei und als sein eigenes Modell, das vor ihm auf einem Hocker sitzt.<sup>2</sup> Auch im fototheoretischen Diskurs findet sich der Doppelgänger wieder. Manfred Geier, so Bernd Stiegler, beobachtete beispielsweise: »Das fotografische Bild lässt, bildlich gesprochen, das Reale nur im Gewand seines Doppelgängers zu.«<sup>3</sup> Dabei fungiere die Fotografie von vornherein als ein »Doppelgängerbild«, welches die Wirklichkeit zwar verdopple, »aber nicht als dieselbe, sondern als ein Double, das die Herrschaft des Identischen untergräbt.«<sup>4</sup>

Das fotografierte Objekt, von Frampton »pretext« genannt, ist nie mit seinem Abbild, dem »photographic text« identisch. Da würde Frampton der Aussage Geiers vermutlich zustimmen. Wie der Künstler im Einführungstext zur Serie *ADSV MVS AB-*

*SUMVS* erklärt, sind die beiden durch das Medium der Zeit voneinander getrennt, das heißt durch die Vorzeitigkeit des Einen zum Anderen: »A photographic text and its proper pretext bear the following resemblance to one another: each is a sign of the perfective absence of the other.« Doch ist dieses Phänomen keineswegs allein an die Fotografie geknüpft. Bereits vor deren Erfindung existierten laut Frampton Gegenüberstellungen von Bild und Abbild:

— »But before there were photographs, there were autographs, or happenstances whereunder bounded vacations of matter generate asexual artifacts, reproductions of themselves, necessarily incomplete: desiccations, fossils, memories, mummies, traces indistinguishable from residues.«

Wenden wir das Konzept von »pretext« und »photographic text« auf die hier von Frampton gegebenen Beispiele an, so können wir auch für das Fossil und die Mumie ihre jeweiligen »pretexts« ausmachen: Dem einen ging ein urzeitliches Lebewesen voraus, der anderen ein menschlicher Körper. Auch hier sind Objekt (Lebewesen) und sein »unvollständiges« Abbild (Fossil oder Mumie) nicht gleichzeitig vorhanden, auch hier trennt sie die Zeit.

Objekt und Abbild stehen sich in einem Verhältnis der gegenseitigen Absenz gegenüber. Selbst wenn wir das Abbild eines Gegenstands als den Gegenstand selbst erkennen, handelt es sich doch nur um seine Reproduktion. Die beiden sind nicht identisch, sie sind kein gemeinsames Ganzes – ebenso wenig wie die Pilze in VIII. OYSTER SHELL. Dass wir sie dennoch bei flüchtiger Betrachtung als zusammengehörig deuten, lässt sich mit einem in der Gestaltpsychologie als »Gesetz der Symmetrie« bezeichneten Phänomen erklären: Unser Sehen tendiert dazu, Spiegelungen als ordnende Muster zu konstruieren, wobei vor allem symmetrisch gruppierte Elemente als gedankliche Einheiten begriffen werden.<sup>5</sup>

Symmetría (griech.), das Eben- oder Gleichmaß, wurde sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der Kunst eng mit dem Schönen verknüpft. Umgangssprachlich gebrauchen wir das Wort sowohl, um darauf hinzuweisen, dass etwas wohlproportioniert und harmonisch ist, als auch, um eine Konkordanz mehrerer Teile zu bezeichnen,

die sich zu einem geordneten Ganzen zusammenschließen lassen.<sup>6</sup> Symmetrie steht Asymmetrie gegenüber, Ordnung der Willkür, Gesetzlichkeit dem Zufall. Laut Platon sind es die Gesetze der Mathematik, die den Ursprung der Symmetrie in der Natur bestimmen, während ihr Ausgangspunkt in der Kunst die intuitive Erfassung dieser Idee im Geist eines schöpferischen Künstlers ist.<sup>7</sup> Griechische Tempel, christliche Basiliken und andere heilige Kultstätten werden von einem symmetrischen Prinzip beherrscht. Die gotische Kathedrale von Chartres, deren Türme ihre Ungleichheit den verschiedenen Bauepochen verdanken, stellt dabei ein seltenes Bild gebauter »historischer Asymmetrie« dar.<sup>8</sup>

Erst die Moderne hat in der Architektur die systematische Abkehr von symmetrischen Formen gefordert und weniger die Symmetrie, eine Gleichmäßigkeit gebauter Formen, als vielmehr ein ausgewogenes Verhältnis ungleicher Teile eingeführt. Dieses Prinzip des »Gleichgewichts der Ungleichheit«, wie es Theo van Doesburg 1924 für die moderne Architekturauffassung formulierte,<sup>9</sup> führt zur Betrachtung der beiden Austernpilze in Framptons Fotografie zurück. Die Symmetrie in VIII. OYSTER SHELL hat eine entscheidende Funktion. Sie ordnet die beiden Objekte nicht nur so an, dass wir die Bildkomposition als harmonisch, das gesamte Bild womöglich als schön empfinden, sondern ermöglicht die Assoziation mit einem vollkommen anderen Objekt als dem dargestellten, einer Auster. Diese Assoziation ergibt sich jedoch nicht allein durch die Anordnung der beiden Pilze, sondern auch durch ihre Bezeichnung. Austernpilze (*Pleurotus ostreatus*) wachsen in büschelförmig angeordneten Kolonien, die den Zuchtformationen der Auster (*Ostreidae*) durchaus ähneln – daher kommt wahrscheinlich auch ihr Name.

---

1 Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a.M. 2006, S. 78.

2 Ebd., S. 76.

- 3 Manfred Geier: Der fotografierte Augenblick. Ein Gespräch mit Lucia Wienaliez über das Zeitproblem in der Fotografie. In: Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Hannover 1998, S. 216–220, hier S. 216.
- 4 Stiegler, Bilder der Photographie, S. 76.
- 5 David Katz: Die Gestaltgesetze. In: ders.: Gestaltpsychologie, Basel 1961, S. 30 ff.
- 6 Vgl. Hermann Weyl: Symmetrie, Basel 1955, S. 12.
- 7 Ebd., S. 16.
- 8 Davorin Kempf: Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien, univ. Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2006, S. 169.
- 9 Theo van Doesburg zit. in: Jörg K. Grütter: Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung, Wiesbaden 2015, S. 239.

# Zu VIII. COMMON GARTER (*Thamnophis sirtalis*) and EASTERN COACHWHIP (*Masticophis flagellum*)

---

Elsa Webmeier

Zwei abgelegte Schlangenhäute, mit Nägeln auf dunklem Hintergrund befestigt, sind auf Bild VIII der Serie *ADSVMVVS ABSVMVVS: in memory of Hollis William Frampton, Sr. 1913–1980, abest* von Hollis Frampton zu sehen. Die Häute stammen von einer COMMON GARTER (*Thamnophis sirtalis*), einer gewöhnlichen Strumpfbandnatter, sowie von einer EASTERN COACHWHIP (*Masticophis flagellum*), die ihren Namen ihrem peitschenähnlich geformten Schwanz verdankt.

Die fotografierten Objekte der Arbeit *ADSVMVVS ABSVMVVS* erinnern durch ihre Aufbereitung und Fixierung durch Nägel an Präparate einer wissenschaftlichen Forschung. Auf Bild I der Serie ist ein vierblättriges Kleeblatt zu sehen, das durch seine selten vorkommende Vierblättrigkeit auf einen genetischen Defekt, eine Mutation, verweist. Bild II und Bild X zeigen Objekte, die durch Dekonstruktion und Zerfall transformiert wurden. Auch die Häute der Schlangen verweisen auf einen Transformationsprozess, da die Schlange sich im Wachstum von ihrer alten Haut befreit. Anpassung, Transformation und Mutation sind Motoren der Evolution.

Die Strumpfbandnatter hat im Laufe der Evolution eine Immunität gegenüber dem tödlichen Gift Tetrodotoxin (TTX) entwickelt und ist somit der einzige natürliche Feind des rauhäutigen Gelbbauchmolchs (*Taricha granulosa*), der dieses Gift produziert. Um die Wirkung des Gifts zu kompensieren, geht die Schlange, nachdem sie den Molch gefressen hat, in ein Ruhestadium über und verlangsamt

ihren Stoffwechsel.<sup>1</sup> Molch und Schlange liefern sich ein evolutionäres Wettrennen, das als Koevolution bezeichnet wird. Da die Produktionsrate des Molchgiftes ebenso wie die Resistenz der Schlangen regional und in verschiedenen Populationen variieren, wird in der angelsächsischen Fachliteratur von »geographic mosaic theory of evolution« gesprochen.<sup>2</sup>

Die *Eastern Coachwhip* ist Bestandteil einiger Mythologien im mexikanisch-amerikanischen Raum. Sie gehört zu den größten Schlangen Nordamerikas und ist bekannt dafür, sich sehr schnell fortzubewegen. Vermutlich steht sie daher in Verbindung mit der in den USA weit verbreiteten Legende der *Hoop Snake*. Diese beißt sich selbst in den Schwanz und rollt wie ein Reifen (engl.: *hoop*) hinter ihren Opfern her.<sup>3</sup> Dieses Bild, der sich in den Schwanz beißenden Schlange, ist ein in unterschiedlichen Kulturen verbreitetes Motiv und wird als Symbol für Unendlichkeit, die ewige Wiederholung, Tod und Wiedergeburt verstanden. Der Uroboros (griechisch *ouroboros*: Selbstverzehrter, wörtlich Schwanzverzehrender) ist ein Schlangentier mit vier Beinen und einem Drachenkopf.<sup>4</sup> Er beißt sich selbst in den Schwanz und bildet dadurch mit seinem Körper einen Kreis. »Dieser Umkehr vom Positiven zum Negativen des Schlangensymbols Uroboros entspricht die generelle Mehrdeutigkeit der Schlange. Als Symbol der Erweckung zum Leben umwindet sie den Äskulastab, der heute als Zeichen der Apotheker dient. Zugrunde liegt der griechische Mythos des Asklepios.«<sup>5</sup> »Nicht nur die Eigenschaft, sich zu einem Ring zusammen zu legen, sondern auch ihre Eigenschaft, sich durch den Hautwechsel zu erneuern, ließ dieses Tier zum Bild für den ewigen Kreislauf der Energien in der Welt und im Menschen und damit auch für den Kreislauf der Zeitalter werden.«<sup>6</sup>

Die Fähigkeit, sich wie ein Rad zu rollen, haben neben der *Hoop Snake* die *Amphisbaena*<sup>7</sup> aus der griechischen Mythologie sowie der japanische *Tsuchinoko*.<sup>8</sup> Ein angedeuteter Kreis lässt sich auch auf Framptons Bild der zwei Schlangenhäute erkennen. Beide Häute bilden, durch die Art und Weise wie sie drapiert sind, eine Kreisform. Diese Form wird durch die dunkle Mitte des Bildes unterstützt, die sich deutlich vom rötlichen Schimmer um die beiden Häute abgrenzt.

Im lateinamerikanischen Raum existiert ein weiterer Mythos, der sich auf die *Coachwhip* bezieht und um den Begriff der *chirreoner*

kreist. »The binomial name of *chirriónera* in *Diccionario de mejicanismos* (1989) is listed as *Masticophis flagellum*, a species of nonvenomous snake commonly referred to as coachwhips or whip snakes«. <sup>9</sup> Den Mythos der *chirriónera* gestalten zwei Erzählungen. Eine handelt von Schlangen, die in Vaginas junger Frauen kriechen, um dort Eier zu legen oder Unterschlupf zu suchen. Die Andere erzählt von milchstehenden Schlangen, die nachts an den Brüsten stillender Mütter saugen, sie hypnotisieren und ihren Schwanz in die Mäuler der schreienden Babys stecken, damit sie die Mütter nicht wecken. <sup>10</sup> Beide Geschichten propagieren durch ihre Handlungen die vorgebliche Verletzlichkeit des Weiblichen und Mütterlichen.

Ein Exkurs in die biblische Geschichte lässt eine inhaltliche Verbindung zu Jesu Kreuzweg herstellen. In der achten Station des Kreuzwegs begegnet Jesus den weinenden Frauen. »Jesus wandte sich zu ihnen um und sagte: Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder! Denn es kommen Tage, da wird man sagen: Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind, die nicht geboren und nicht gestillt haben. Dann wird man zu den Bergen sagen: Fallt auf uns!, und zu den Hügeln: Deckt uns zu!« (Lukas 23, 27–31) Jesus thematisiert an dieser Stelle Mütterlichkeit, Fruchtbarkeit und Schwangerschaft. Dies lässt an die Mythen der *chirreóneras* denken.

Ähnlich zum Kreuzweg besteht auch die Arbeit *ADSVMS ABSVMVS* aus 14 Bildern. Nicht nur das achte Bild der Arbeit lässt Verweise auf den Kreuzweg finden. Der dramatisch aufgespießte tote Frosch auf Bild XI erinnert an die elfte Station des Kreuzwegs, in der Jesus ans Kreuz genagelt wird. Die Überreste einer Taube, die im christlichen Glauben ein Symbol des heiligen Geistes ist, sind auf Bild XII der Arbeit zu sehen. Jesus stirbt in Station zwölf und sein Geist steigt in den Himmel empor: »Jesus aber schrie noch einmal laut auf. Dann hauchte er seinen Geist aus.« (Matthäus 27, 45–50, 54) Und schließlich symbolisiert die Rose auf Bild XIV den Tod, das Andenken an Verstorbene auf einem Grab und lässt sich mit der 14. Station in Verbindung setzen, in der der heilige Leichnam Jesu in das Grab gelegt wird. Diese assoziative, inhaltliche Übereinstimmung zum Kreuzweg lässt sich allerdings nicht in allen Bildern finden, verdeutlicht aber an dieser Stelle ein Gedankenspiel, das von Framptons Arbeit ausgeht.



So verhält es sich mit den zwei Schlangenhäuten, die bei genauerer Betrachtung unterschiedliche Themenkomplexe eröffnen und damit beispielhaft sind für Hollis Framptons Arbeit *ADSVIMVS ABSVIMVS*. Denn die abgebildeten Objekte haben symbolische Kraft und fordern Betrachter\*innen dazu auf, nach Hintergrundinformationen zu forschen. Die *Common Garter* bietet Zugang zu Informationen zu naturwissenschaftlichen Phänomenen, die *Eastern Coachwhip* entführt in Geschichten über Mythos und Glaube. Zwei Bereiche die in einem starken Gegensatz zueinander stehen. Es wird klar, dass es bei dieser Arbeit nicht darum geht, eine eindeutige Aussage zu treffen. Vielmehr hat sie den Anspruch einer Neujustierung und Anordnung von Wissen, die nur durch die Akzeptanz der entstehenden Gedankenbewegungen funktioniert.

- 
- 1 Vgl. Edmund Brodie III: Evolutionäre Anpassung. Genmutation macht Schlangen immun gegen Amphibiengift. In: *Spektrum* (11. 3. 2008), online: <http://www.spektrum.de/news/genmutation-macht-schlangen-immun-gegen-amphibiengift/946312> (22. 2. 2018).
  - 2 Brodie Jr., Ridehour, Brodie 3rd III: Evolution. The evolutionary response of predators to dangerous prey: hotspots and coldspots in the geographic mosaic of coevolution between garter snakes and newts. In: *Evolution*, Jg. 56, Nr. 10 (2002), S. 2067–2082.
  - 3 Vgl. Karl Patterson Schmidt: The Hoop Snake Story. With some theories of its origin. (1925) In: *Natural History Mag*, online: [www.naturalhistorymag.com/htmlsite/editors\\_pick/1925\\_01-02\\_pick.html](http://www.naturalhistorymag.com/htmlsite/editors_pick/1925_01-02_pick.html) (22. 2. 2018). »The hoop snake legend, where a snake grabs its tail with its jaws and rolls itself like a wheel after prey, possibly refers to coachwhip snakes.« Snake Facts: Coachwhip. *Masticophis flagellum*. In: Snake Facts, online: <https://snake-facts.weebly.com/coachwhip.html> (22. 2. 2018).
  - 4 Christoph Wetzel: *Das große Lexikon der Symbole*, Darmstadt 2008, S. 86.
  - 5 Ebd., S. 86. »Der Sohn des Apollon und einer Sterblichen wurde vom Kentauro Chiron in der Heilkunst unterrichtet. Nachdem es ihm sogar gelungen war, den sterblichen Hippolytos vom Tod zu erwecken, machte Zeus diesem Eingreifen in die Weltordnung ein Ende, indem er Asklepios mit einem Blitz erschlug.« Ebd.

- 6 Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golowin: Lexikon der Symbole, Wiesbaden 2004, S. 47.
- 7 Folgende Quelle listet das Auftauchen der *Amphisbaena* in verschiedenen antiken Textquellen. Aaron J. Atsma: Amphisbaina. In: Theoi Project, online: <http://www.theoi.com/Thaumasios/Amphisbainai.html> (22. 2. 2018).
- 8 Snake Facts: Tsuchinoko. The mysterious legendary snake of Japan. In: Snake Facts (2014), online: <https://snake-facts.weebly.com/tsuchinoko.html> (22. 2. 2018).
- 9 Cordelia E. Barrera: Chirrionera. In: Maria Herrera-Sobek (Hg.): Celebrating Latino Folklore. An Encyclopedia of Cultural Traditions, Santa Barbara 2012, S. 310–311, hier S. 310.
- 10 Siehe ebd. sowie Chris Stewart: Watch out for snakes. They steal mothers' milk, you know... In: [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk), online: <http://www.telegraph.co.uk/expat/expatlife/9535237/Watch-out-for-snakes.-They-steal-mothers-milk-you-know...html> (22. 2. 2018).

## Die abgeworfene Schlangenhaut als fotografische Metapher

In der Serie *ADSVMVVS ABSVMVS* geht es Hollis Frampton um eine Dualität, die auch im Titel der Bildserie zum Ausdruck kommt. Sie bezieht sich auf die gleichzeitige An- und Abwesenheit eines Gegenstandes, einer Person oder Situation, vermittelt durch das Medium der Fotografie. Ein vergleichbares Phänomen tut sich nach Frampton in der Natur auf, was er im Einführungstext der Serie in Abgrenzung zu Fotografien als »autographs« (Autografien) bezeichnet.

### *Sichtbarmachung eines Unsichtbaren*

— »A photographic text and its proper pretext bear the following resemblance to one another: each is a sign of the perfective absence of the other.«

Im Medium der Fotografie präsentiert sich zugleich eine An- und Abwesenheit durch die Darstellung eines Abwesenden oder den Verweis auf ein Unsichtbares. Dieses magische Phänomen des Aufscheinens eines Abwesenden im fotografischen Bild beschäftigt in der Frühzeit der Fotografie zahlreiche Theoretiker. Manche sind dabei von einer physischen Präsenz des fotografierten Gegenstandes in einer Fotografie überzeugt. So auch Honoré de Balzac, dessen *Eidola*-Theorie besagt, dass beim Fotografieren dem Menschen ein *Eidolon* (Schicht, Folie, Häutchen) abgezogen wird, das in der Fotografie aufbewahrt wird. Die Fotografie funktioniert dabei ähnlich wie die atomistische Wahrnehmungslehre nach Demokrit und Epikur. Demzufolge lösen sich von den Gegenständen in der Welt *Eidola* ab, die erst dann, wenn sie unsere Sinnesorgane erreichen, die Wahrnehmung von Gegenständen ermöglichen.<sup>1</sup> Dieser fototheore-

tische Diskurs könnte Hollis Frampton inspiriert haben, wenn er im achten Bild der Serie, COMMON GARTER (*Thamnophis sirtalis*) and EASTERN COACHWHIP (*Masticophis flagellum*), Balzacs Eidola-Theorie buchstäblich in das Medium der Fotografie überträgt und zwei Schlangenhäute ins Bild setzt. Vor einem schwarzen Hintergrund erleuchten die Häute zweier andersartiger Nattern, in ihrer Form erinnern sie an die abwesenden Körper, die sie einst umhüllten. Es erscheint beinahe so, als würde Oliver Wendell Holmes Framptons Fotografie meinen, wenn er schreibt: »Wir häuten unser Gegenüber. Wir häuten uns und unsere Freunde, ziehen ihnen dank der Kraft des Lichts die Haut ab und bannen diese in ein Bild. Photographien sind Trophäen der Häutung, Photoalben sind Hautarchive.«<sup>2</sup>

### *Mumifizierte Zeit als Memento Mori*

In Anlehnung an Balzac spricht Holmes von »Hautarchiven«, woraus sich eine weitere Funktion der Fotografie als Aufbewahrungsort für Vergangenes ableiten lässt. Um das Vergangene in der Gegenwart repräsentieren zu können, ist das fotografische Bild auf dessen Konservierung angewiesen. Dies bezieht sich einerseits auf das technische Präparieren eines Lichtbildes, womit die Prozesse des Entwickelns und Fixierens gemeint sind, die in der Dunkelkammer stattfinden. Andererseits ist damit auf die Art und Weise verwiesen, wie die Fotografie das Vergangene im Bild festhält und somit die Zeit konserviert. André Bazin konkretisiert diese Auslegung, wenn er die Fotografie als »mumifizierte Zeit« bezeichnet: »Weil die Fotografie nicht, wie die Kunst, für die Ewigkeit produziert, balsamiert sie die Zeit ein, sie schützt sie einfach vor ihrem eigenen Verfall.«<sup>3</sup> Auch Hollis Frampton schildert das Erhalten – oder den Einbalsamierungsprozess – als wesentliche Funktion der Fotografie und sieht darin eine Ähnlichkeit zum natürlichen Prozess der Mumifikation. Das Bild der Mumie impliziert im Aufbewahren des Vergangenen das Flüchtige der Zeit und die Vergänglichkeit der Materie und erinnert somit an den Tod. Für Siegfried Kracauer scheinen die Fotografien »dem Tod entrissen zu sein.«<sup>4</sup> Roland Barthes sagt zu

diesem Zusammenhang: »Die Photographie verleibt sich nicht nur die Welt, sondern auch den Tod ein, der in jedem Photo als ein unabweisbares Zeichen künftigen Todes enthalten ist.«<sup>5</sup> Eine solche Omnipräsenz des Todes in der Fotografie beschreibt Bernd Stiegler passend als »neuzeitliche Form des Memento Mori.«<sup>6</sup> Die Bildserie *ADSVMMVS ABSVMMVS* lässt sich ebenfalls als Memento Mori deuten. In ihrer Darstellung von An- und Abwesenheit erinnern die Fotografien an den ehemals lebendigen Gegenstand und gedenken gleichzeitig seines Todes. So schafft das Medium der Fotografie, das Vergangene im Gegenwärtigen hervorzurufen und den fotografierten Gegenstand neu zu beleben oder zu verewigen.

### *Das mumifizierte Echo*

Wenn Hollis Frampton im Antrag für die Light Work / Community Darkrooms von einem »mumifizierten Echo«<sup>7</sup> spricht, scheint er damit Bazins Definition von Fotografie als »mumifizierte Zeit« erneut aufzugreifen. Dennoch ist zwischen beiden Formulierungen zu differenzieren. Wo Bazin das Konservieren vergangener Zeiten in seiner Definition<sup>8</sup> hervorhebt, verweist das »mumifizierte Echo« bei Hollis Frampton auf die Abwesenheit des fotografierten Gegenstandes. Frampton beruft sich dabei auf die Annahme, dass die Fotografie durch ihre Abbildfunktion auf den fotografierten Gegenstand verweist. Das »mumifizierte Echo« ruft, wie auch die Mumie, durch seine Form, den fotografierten Gegenstand gedanklich hervor. Eine mögliche Übersetzung der Textstelle bei Frampton lautet: »Das mumifizierte Echo, das die verlorene Anwesenheit des fotografierten Gegenstandes hervorruft, reduziert sich auf eine Schale des Lichtes, das ihn [den fotografierten Gegenstand] einst aufdeckte.«<sup>9</sup> Das Echo reduziert sich im visuellen Medium der Fotografie auf eine Schale des Lichtes. Es findet also auch auf zweiter Ebene eine Übertragung vom Unsichtbaren ins Sichtbare statt, nämlich vom Ton ins Bild. Dabei kann sich der unsichtbare Ton des Echos im sichtbaren Medium der Fotografie nur in mumifizierter Form manifestieren. Die Funktion, die Hollis Frampton hier dem Licht zuschreibt, erinnert an Roland Barthes' Ansicht des Lichtes als ein körperliches Medium:

»Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographischen Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jenen teile, die einmal photographiert worden ist.«<sup>10</sup>

### *Fotografie versus Autografie*

Die Mumifikation ist ein Prozess der Bewahrung durch Einbalsamierung oder Austrocknung, sie wird von Menschenhand praktiziert oder tut sich in der Natur hervor. Letzteres Phänomen bezeichnet Frampton in Abgrenzung zur Fotografie als Autografie, deren Gegenstand leblose Körper sind, die in der Natur vorgefunden wurden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie nur mehr in ihrer Form oder ihrem Umriss auf das Lebewesen verweisen, das einmal existiert hat. Die Übereinstimmung zwischen Auto- und Fotografie besteht nach Frampton darin, dass ihre Funktionsweise auf einer bestimmten »likeness« zwischen Bild und Abbild basiert. Diese Erläuterung erlaubt es uns, den fotografierten Gegenstand der Schlangenhäute genauer als Autografien zu bestimmen. Sie wurden als leblose Materie in der Natur vorgefunden und erinnern in ihrer Form an das ursprüngliche Lebewesen, die Schlange. Diese Beobachtung lässt sich ebenfalls auf weitere Bilder der Serie übertragen. Dabei findet eine Dopplung statt, indem Frampton Fotografien von diesen Autografien anfertigt und somit Abbilder von Abbildern erzeugt. In diesem Sinne versteht sich auch das Bild des mumifizierten Gegenstandes als ein solches fotografisches Abbild eines Abbildes, mit dem die Fotografie einen Körper zeigt und damit bereits auf einen abwesenden Körper verweist. Aus der symmetrischen Anordnung der vierzehn Fotografien, deren Mitte durch das siebte (VIII. OYSTER SHELL) und achte Bild (VIII. COMMON GARTER und EASTERN COACHWHIP) markiert wird, inszeniert Frampton eine weitere Dopplung. Beide Fotografien zeichnen sich dadurch aus, dass jeweils zwei Objekte in Andeutung eines Spiegel-Bildes auf der Bildfläche positioniert sind. Die doppelt abgelichteten Autografien scheinen damit auch auf Bildebene Framptons Überlegungen zum fotografischen Verfahren zu spiegeln, sie können als weiterer Ver-

weis auf die Dualität von Bild und Abbild verstanden werden. Hollis Frampton setzt damit um, was er in seinem Projektantrag wie folgt beschreibt: »The proposed project will close the circle between these two sorts of likenesses.« Das Schlangenbild eignet sich dabei als Veranschaulichung dieses Gedankens: Als Mumien zweier Schlangen ist das Bild auch eine Metapher für die Fotografie. Im Hinblick auf Framptons Arbeit als Filmemacher ist außerdem interessant, dass das Wort »Film« vom angelsächsischen »Felmen« abstammt, was wiederum »Haut« bedeutet.<sup>11</sup>

- 
- 1 Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a.M. 2006, S. 85. Bernd Stieglers Buch hat sich für diesen Aufsatz als besonders erhellend erwiesen.
  - 2 Ebd., S. 86.
  - 3 Ebd., S. 89.
  - 4 Ebd., S. 139.
  - 5 Ebd.
  - 6 Ebd., S. 121.
  - 7 Die genaue Textstelle lautet: »The lost presence of the photographed thing, person, situation is evoked through a mumified echo, reduced to a husk of the light that once revealed it.«
  - 8 »Weil die Fotografie nicht, wie die Kunst, für die Ewigkeit produziert, balsamiert sie die Zeit ein, sie schützt sie einfach vor ihrem eigenen Verfall.« André Bazin zit. nach Stiegler, *Bilder der Photographie*, S. 89.
  - 9 Was jedoch genau auf eine Schale des Lichtes reduziert ist, bleibt unklar: Ist es die verlorene Anwesenheit des fotografierten Gegenstandes, die sich auf eine Schale des Lichtes reduziert? Oder ist es das mumifizierte Echo, das sich auf eine Schale des Licht reduziert und die verlorene Anwesenheit des fotografierten Gegenstandes hervorruft? Meine Auslegung bezieht sich auf letztere Übersetzung.
  - 10 Roland Barthes zit. nach Stiegler, *Bilder der Photographie*, S. 85.
  - 11 Erich Stenger zit. nach Stiegler, *Bilder der Photographie*, S. 121.

## Zu IX. GARDEN TOAD (*Bufo americanus*)

---

*Raphael Janzer*

Hollis Frampton beginnt den Text zu seiner Kröte mit einer kleinen Anekdote. Mary Emmaline Bryant habe sie ihm im August 1979 geschenkt. Er mutmaßt, dass das Geschenk durch Marys assoziative Verbindung der Symmetrie der Kröte mit jener der Pilze bedingt war, die er an selbigem Tag gesammelt und auf dem Rückweg, eine kalte Flasche Bier im Sinn, ihrer Familie zum Zeigen vorbeigebracht hatte. Ebenso plausibel scheint mir eine andere, ebenso aber frei erfundene Geschichte. So ließe sich beim genaueren Betrachten des linken Krötenschenkels die Frage stellen, ob Frampton an diesem Tag nicht doch, anstatt nach Pilzen zu suchen, auf der Jagd nach einem Elch gewesen war und mit dessen Geweih bei seinem Freund, Marys Vater Edward, auf dem Weg nach Hause Station machte.

Die Recherche zu diesem Text führte mich durch die Irrwege des Internets, unter anderem auf die Suche nach Mary. Ich wollte herausfinden, ob es mir möglich wäre, die Stifterin der Kröte nach all den Jahren ausfindig zu machen. Einige dutzend Webseiten später stieß ich auf ein Social-Media-Profil, bei dem ich mir annähernd sicher war, dass es sich um die Mary handeln musste, die vor gut 40 Jahren eine Kröte fand und sie später Hollis Frampton schenkte. Nun saß ich also vor meinem Monitor und stellte mir die Frage, was ich jetzt mit meinem Fund anfangen könnte. Mich erschreckte die Tatsache ein wenig, dass es mir so schnell gelungen war, Mary in den Tiefen des Internets ausfindig zu machen. Ich entschied mich dazu, ihr zu schreiben, ohne mir zu viele Hoffnungen zu machen, dass es sich wirklich um dieselbe Mary handelte, geschweige denn eine Antwort zu bekommen.

Am nächsten Morgen war auf dem Display meines Handys eine deutliche Antwort zu lesen. Ja, sie sei die richtige Mary, und ja sie



könne sich an einen Frosch und an Hollis Frampton erinnern, und ja, es sei wirklich etwas erschreckend, dass man heutzutage wirklich fast jeden im Internet ausfindig machen könnte und ob es etwas Spezielles gäbe, mit dem sie mir helfen könne.

Es entwickelte sich ein Gespräch über Frampton, mein Studium und diesen Katalog, das in einem kurzen Interview mündete. Dieses möchte ich gerne unverändert präsentieren, eine Übersetzung oder Umschreibung würde Marys Anekdoten nicht gerecht werden.

*What do you recollect about the day you gave the toad to Hollis Frampton?*

MARY: It was a summer day in Poolville, New York. I was almost 5 years old. I must have been playing outside when I found the dead toad on the side of the road that goes by our house. I did not feel disgusted or sad to find it there. I was impressed with how completely flat the dead toad was, like a leaf or piece of paper.

We had many garden toads where we lived. Playing outside that same summer I saw my first »alien«: a two-headed animal with two legs and a long tail. It was a snake swallowing a toad (backend first). A boy who lived next door came over to help and jumped on the ground next to the snake until the snake expelled the toad and slithe-red away. The toad survived; we spotted it that next spring with two scars on its back from the snake attack.

*Do you remember your intention in giving him the present? Has he asked for things like toads in any way? In his text he states that he collected mushrooms that day which may or may not have been an inspiration to you.*

MARY: When I found the toad, I thought »oh, Hollis would like this.« I felt rather proud of the specimen and was eager to give it to someone who would appreciate it. I don't remember my parents specifically telling me about Hollis' photography subjects, but I must have known enough to think that he might like this toad.

I don't believe mushrooms played a part in inspiring me to give this toad to Hollis, but I appreciate the way he drew parallels between the symmetry of the toad and the fungi he had collected – both curious specimens of the natural world collected that summer day.

*Did your parents tell you about the work of Hollis Frampton and the feature of your toad later?*

MARY: Yes, my parents told me that he photographed it and that I was given credit for the toad. I have seen it before, but not for many years, and not with the text attached.

*What was the relationship between Hollis Frampton, his wife Marion Faller and your parents? Was it purely personal or did they also work together? How did they meet?*

MARY: Marion and my mother, Tamara Thompson Bryant, met and worked together at Colgate University, where Marion was teaching studio photography and Tamara was teaching studio art. Tamara and Marion were close friends. My father, Edward Bryant, was the Director of the Picker Art Gallery at Colgate University, and I believe that he curated exhibitions by both Marion and Hollis. They were friends and often had dinner parties, weekend afternoons, etc. together. Hollis and Marion's son Will was a friend of Adam (my older brother) and they often played together – although we lived in Poolville and they in Eaton. My dad and Hollis would go mushroom hunting in the woods together, so I'm sure my parents were excited to see what fungi Hollis had found that summer day when he came to visit.

*What do you remember about Hollis and Marion on a personal level? And in contrast what is the most remarkable story you heard about them from your parents later in life?*

MARY: I asked my brother to answer these last questions since I really don't remember much about Hollis and Marion other than they were kind people and that Hollis was a tall man with bushy hair who smoked a lot of cigarettes.

ADAM: I remember that my parents used to have themed dinner parties with Hollis and Marion (as well as other artists in the department, for example Patrick and Flora Clancy), I recall one party was based on Pie – so every course was a pie. I also remember that Hollis and Marion had a very large vegetable garden (as did my parents)

and one year there was a huge crop of zucchini – so everyone tried to figure out how to use the produce – zucchini bread, pickled, preserved, ... even an attempt at making zucchini paper.

I also recall that Hollis had one of the first personal computers – although it was the size of a bookcase – and that he helped encourage my interest in computers and programming. It was very advanced for the late 1970s.

MARY: I don't recall any stories, but then as a pre-teen, my friend's parents didn't really feature.

Abschließend bleibt es mir, mich bei Mary und ihrem Bruder Adam für ihre Offenheit zu bedanken. Ich fragte sie am Ende unseres kleinen Interviews, ob sie sich an etwas über Hollis Framptons Vater erinnern könne. Leider hatten weder ihr Bruder noch Mary selbst Erinnerungen daran, ob Frampton etwas über seinen Vater erzählt hatte.

Uns bleibt also Framptons Serie *ADSVMVVS ABSVMVVS* als Manifestation einer Gedenkstatue. Ich erlaube mir diesen Vergleich, auch wenn Frampton laut seines Textes der klassischen Bildhauerei gegenüber seine Vorbehalte hatte. Zumindest lässt er zwei Aussagen von Brâncuși miteinander verschmelzen und interpretiert sie gegen die Skulpturen Michelangelos. In einem Punkt, der seinen eigenen Reiz mit sich bringt, bezieht er sich auf folgendes Zitat: »Les hommes nus dans la plastique ne sont pas si beaux que les crapauds.« (Nackte Männer in Stein gehauen sind nicht annähernd so schön wie Kröten.)<sup>1</sup> Brâncuși stellte sich damit gegen die vorherrschende Bewunderung klassischer Formen und Inhalte, die er in einem anderen, 1925 in der *Vogue* erschienenen Interview deutlich mit dem Namen Michelangelos verknüpft: »Michelangelos sculpture is nothing but muscle, beefsteak; beefsteak run amok.«<sup>2</sup>

---

1 Solana Georgescu-Gorjan: *Asa grăit-a Brâncuși/Ainsi parlait Brancusi/Thus Spoke Brancusi*, Bukarest 2010, S. 64.

2 Ebd., S. 107.

## Zu X. PEPPER (*Capsicum longum*)

---

*Xiaole Ju*

Die getrockneten Objekte, die Hollis Frampton in der fotografischen Arbeit *ADSVMVVS ABSVMVS* zeigt, wirken, so vertraut sie auch scheinen, mitunter exotisch. Grund dafür ist vielleicht, dass man ähnliche getrocknete Formen oft in Asia-Märkten sieht, als Lebensmittel aus fernen Ländern. Dort werden sie als käufliche Waren oft in einer Regalreihe mit gleichen und andersartigen Objekten gezeigt.

Ich habe mich entschieden, diesen Text in der »Ich-Form« zu schreiben, da mir meine Rolle als Chinese und meine eigene Kultur relativ wichtig für meine persönliche Perspektive erscheint. Durch meine kulturelle Prägung unterscheidet sich meine Wahrnehmung der Fotografie und der ganzen Serie ein wenig von jener von Menschen aus Deutschland oder den USA. Als ein Teil jenes fernen Orients weiß ich, wie ich trockene Chilis passend verarbeite, weil sie ein typisches chinesisches Gewürz darstellen. Frampton schreibt im Begleittext zu seinem Bild, dass der Austrocknungsprozess die Essenz der Chilis verstärke, obwohl er auch einen Verlust an Schärfe bedeute: »This preservative method steals something of the peppers' piquancy, but it enhances their essence and imparts to them a lucency of unexcelled saturation.« Ein Chinese wie ich kann in diesem Textteil sehr einfach Resonanz finden. Um es genau zu sagen, nutzen wir getrocknete Chilis nicht um Speisen scharf zu machen. Stattdessen liegt im während des Trocknens entstandenen Aroma jener Zauber, der unser Gemüse so lecker macht. Dieses Aroma scheint mir mit Framptons Essenz gemeint, da es bei frischen Chilischoten kein vergleichbares Aroma gibt. Unabhängig davon, ob meine Kenntnisse über chinesisches Essen nun als Beweis überzeugen oder nicht, habe ich doch zumindest großes Interesse am Begriff der Essenz.

Für welche Art von Essenz interessiert sich Frampton? Wegen der fotografischen Präsentationsform von *ADSVMVVS ABSVMVS* und der flachen Gestaltung der fotografierten Objekte scheint mir das

Vertrocknen hier eine Metapher des Fotografierens zu sein. Bei der Frage, wie fotografisch Framptons PEPPERS ihrem Wesen nach oder metaphorisch sind, erinnerte ich mich plötzlich an jenen ungleich berühmteren *Pepper*-Fotografen. Zugegebenermaßen hat es ein wenig gedauert, bis diese Überlegung aus meinem Kopf sprang.

Als ich Framptons Chilis zum ersten Mal sah, habe ich eigentlich nicht an Edward Westons *Pepper No. 30* gedacht, da die unter dem englischen Begriff *pepper* vereinten Formen der dargestellten Schoten so unterschiedlich wirkten. Was nur sollen Westons Bodybuilder-Paprika und Framptons verschrumpelte Chilis überhaupt gemeinsam haben? Die Verbindung beider Bilder scheint mir jedoch weniger auf der Ebene bloßer formeller Ähnlichkeiten, als auf jener des bewussten Zitats zu liegen – Frampton zitiert also Westons avantgardistisches Symbolbild.

Um zu beantworten, welche Funktion dieses Zitat hat, müssen wir zunächst verstehen, was das bekannteste jener *Pepper*-Bilder für Edward Weston selbst bedeutet. Interessant ist zunächst der Kontext, denn Weston reservierte seinen *Peppers* neben Landschaften und Akten einige Seiten in seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten *Book of Nudes*. Er stellte seine Bilder damit einerseits wie selbstverständlich in den Zusammenhang von Sexualität und Körperlichkeit.<sup>1</sup> Andererseits enthüllen seine später veröffentlichten *Daybooks*, wie wenig er diesbezüglichen Kommentaren über Sexualität abgewinnen konnte:

— »The peppers which are more libeled than anything I have done, – in them has been found vulvas, penises or combinations, sexual intercourse, Madonna with child, wrestlers, modern sculpture, African carving [...]. A box of peppers at the corner grocery hold implications to stir me emotionally more than almost any other edible form, for they run the gamut of natural forms, in experimental surprise. If any of them more than remotely resemble ›reproductive organs,‹ it must be an organ the likes of which I've never seen, and a mighty queer one.«<sup>2</sup>

Wichtiger als seine anfängliche Beschwerde erscheint Westons Hinweis auf den »gamut [Umfang] of natural form, in experimental surprise«, worin sich sein großes Interesse an Formen der Natur

artikuliert. Framptons Rede von der Essenz erscheint mir nun zweideutiger als zuvor. Könnte sie auch für eine Hinwendung zu zugleich natürlichen und experimentellen Formen jenseits von symbolischer Bedeutung stehen, essenziellen Naturformen also? Später las ich, dass Frampton selbst über Westons Fotografie geschrieben hat. So heißt es in seinem Text *Impromptus on Edward Weston*:

— »Weston snatches his beloved things from the teeth of causality, orphically rescuing them from the hell of entropy; and, orphically again, at the snap of the shutter, as if at the utterance of a word of the incantation of a song, causing these opacities to compose themselves into durable and serene hieratic geometries [...]. In so detaching these apparitions from causality and from time, Weston binds them to his own purposes, immobilizes them, transfixes them in an airless Space, rendered aseptic as if by a burst of lethal radiation. At the moment of their eternalization.«<sup>3</sup>

Zuerst könnten wir »durable and serene hieratic geometries« als eine andere Formulierung von Westons essenziellen Formen verstehen, außerdem lässt sich die Bemerkung über den Bildraum – »an airless Space« – auf die schwarzen Hintergründe in *ADSVMVVS ABSVMVVS* beziehen. Zu guter Letzt kann ich das Wort »eternalization« nicht lesen, ohne an den Austrocknungsprozess und das Fotografieren zu denken. Framptons Zitat zu Weston scheint mir so gleichermaßen eine Beschreibung seines Chili-Bildes wie auch der gesamten Serie zu sein.

Aus dem Bildtext wissen wir, dass Framptons Chilis einen Gewinn von Essenz und ein Verlust von Schärfe bedeuten. Wie lässt sich diese Gleichzeitigkeit von Gewinn und Verlust in Hinblick auf den fotografischen Prozess verstehen? Vergleicht man die Prozesse des Trocknens und Fotografierens miteinander, lässt sich beobachten, dass am Ende beider immer der Tod steht. Dieser »Tod« ist jedoch nicht immer absolut. Obwohl das Vertrocknen etwas tötet, bilden Früchte wie Chilischoten Ausnahmen, da ihre getrockneten Samen zu neuem Leben werden können. Aus den Samen lassen sich Chilis der gleichen Art ziehen, sie lassen sich reproduzieren. Beim

»fotografischen Tod« entsteht aus den Chilis eine ganz andere Materie, die sie jedoch als Zeichen und Information reproduziert. Jene bildlichen Informationen sind durch Mechanik und Optik der Fototechnik abstrahiert, wodurch sie sich in verschiedene Medien übertragen lassen. Die getrockneten Schoten lassen sich damit ebenso als mögliche Reproduktionen ihrer selbst vorstellen wie auch die Fotografien, die sie darstellen.

In seinem Text erweitert Frampton die Bedeutung des Bildes um narrative Elemente: »grown by Marion Faller in her vegetable garden«, »the growing season is barely a hundred days long«, »I parched and flayed, she stuffed with three farces, we sauced and baked. Ah!« Er verbindet das Bild mit scheinbar autobiografischen Erinnerungen des Genießens – Ah! –, die sich nicht zuletzt im Namen seiner Frau Marion Faller und dem »wir« verdichten. Framptons Bemerkungen über Essenz und Schärfe helfen dabei, persönliche Erfahrungen zu aktivieren, wofür meine Kenntnisse über die chinesische Küche eine Hilfe sein sollten. Sie rufen zugleich die vergangene Materialität, das Vor-Getrocknete und Vor-Fotografierte in Erinnerung und öffnen spielerisch einen Vorstellungsraum für Betrachter\*innen. In seinem Einführungstext schreibt Frampton, die Objekte wurden verwahrt »against the day when they were to be photographed«. Sie haben damit ein neues Leben erhalten.

Zuletzt gilt es, all diese verschiedenen Punkte, die persönlichen, metaphorischen, theoretischen und kontextuellen, wie beim Zitat Edward Westons, in den Blick zu nehmen, nicht einzeln, sondern als Paket, das es immer wieder zu öffnen lohnt.

- 
- 1 Brett Abbott, Nancy Newhall (Hg.): *Edward Weston's Book of Nudes*, Los Angeles 2007, S. 12–13.
  - 2 Nancy Newhall: *The Daybooks of Edward Weston*, 2 Bände: I. Mexico, II. California, New York 1990, S. 224–225.
  - 3 Hollis Frampton: *Impromptus on Edward Weston: Everything in Its Place*. In: *October*, Nr. 5 (Sommer 1978), S. 48–69, hier S. 59.

**X.** PEPPER (*Capsicum longum*)<sup>1</sup> hebt sich in Hollis Framptons *ADSVUMVS ABSVMVS* als Sammlung innerhalb eines Bildes vom Rest der Serie ab. Es gehört zu den beiden Fotografien der Serie, auf denen drei Objekte zusammen gezeigt werden. Im Falle von X. PEPPER handelt es sich um drei Exemplare derselben Spezies. Das Bild macht einen Vergleich der drei möglich und ihre Unterschiede werden deutlich. Die Schoten weichen farblich und in ihrer Form voneinander ab. Dies kann den Grund haben, dass sie zu unterschiedlichen Zeiten getrocknet wurden und damit zum Zeitpunkt ihrer Konservierung unterschiedliche Reifegrade hatten. Die Auswahl zeigt verschiedene Stadien eines natürlichen Verfallsprozesses. Ihre Unterschiede werden auch durch die Bildkomposition betont: Die drei Objekte sind vor einem schwarzen Hintergrund horizontal übereinander angeordnet und mit Nadeln fixiert. Die oberste vollreife Schote leuchtet rötlich und ist U-förmig nach oben gebogen. Ihre füllige Form unterscheidet sie von den beiden anderen Schoten, die schmal zulaufen. Die mittlere Schote ist beinahe so lang wie die gesamte Querseite des Fotos und bildet dadurch eine Art Trennlinie zwischen dem oberen und unteren Bereich des Bildes. Sie ist sehr dunkel, fast schwarz, so dass sie sich nur durch die Lichtreflexe vom Hintergrund abhebt. Durch ihre karge Form und den dunklen Farbton wirkt sie im Vergleich zur oberen Schote stark eingefallen, fast schon verfallen. Mit ihrem nach unten gekrümmten Stiel und der schmalen Form wendet sich die untere goldbraune Schote von den anderen ab. Die Oberflächen aller Paprikaschoten sind uneben, was durch den frontalen Lichteinfall betont wird. Frampton selbst spricht in seinem Bildtext von »lucency of unexcelled saturation«, einer satten Leuchtkraft, die sich durch die Konservierung entfalte. Die Objekte erscheinen durch den geschickt gewählten Lichteinfall, als würden sie durch die eigene Leuchtkraft modelliert werden.

Der unterschiedliche Reifezustand der Schoten stellt eine Differenz im Bild dar, die auf Alterung verweist und damit Zeitintervalle



sichtbar macht. Der Verfallsprozess wird durch das Trocknen als Konservierungsmethode zwar nicht außer Kraft gesetzt, aber verlangsamt. Eine Dauerhaftigkeit des Objekts, die Verunendlichkeit seiner Zeit, wird simuliert.<sup>2</sup> Erst durch die Konservierung der Paprikaschoten ist das Festhalten der zeitlichen Zustände der Paprikaschoten und deren Vergleich miteinander auf einem Bild möglich. Gleichzeitig wird die Ernte mit der getroffenen Auswahl als Rarität präsentiert, da es eine Seltenheit sei, diese Art der Paprikas im Allgheny-Plateau zu ernten. Wohl gab es einen zeitlichen Abstand zwischen der Sammlung und Konservierung und der Entstehung der Fotografie, wie Frampton in seinem Einleitungstext betont. Die Transformierung der Schoten in ein Präparat war also nötig, um ihren temporären Zustand zur Schau zu stellen.

Mit der Entscheidung, die Ernte der Paprikas mit drei Schoten, »dried at various ages«, zu repräsentieren, lässt Hollis Frampton bei der zehnten Fotografie seiner Serie also die Interpretation einer Zeitdarstellung zu. Dabei thematisiert X. PEPPER (*Capsicum longum*) die Fixierung des zeitlichen Moments, in dem jedes der drei Objekte einen gewissen Reifegrad erreicht hat. Der Reifegradprozess wurde sowohl durch die Konservierung als auch durch den Akt des Fotografierens eingefroren. Nicht nur das Konservieren der Paprikas macht aus ihnen bleibende Präparate, auch der Moment des Fotografierens an sich kann als eine Form der Präparierung betrachtet werden. So spricht Bernd Stiegler von der Fotografie auch als »Autopsie am lebenden Körper, die es gestattet, die Wirklichkeit als Bild zu fassen, sie zu präparieren.« Sie sei somit eine »Verwandlung des Lebendigen in eingefrorene Bilder.«<sup>3</sup>

Eine Fotografie greift einen Moment aus der Zeit. Der Zeitpunkt des Fotografierens setzt somit immer einen Rahmen. Anders als beim Film, wird dabei auch das Vorher und Nachher ausgelassen. Gezeigt wird nur das Gegenwärtige, der flüchtig-vergängliche Moment. So fungiert die Kamera im Moment des Auslösens als Zeitspeicher des Augenblicklichen. Allerdings suggeriert das gemeinte Jetzt immer auch ein Vorher, denn sowohl die konservierten Objekte als auch die Paprika vor der Konservierung wurden dem Kunstwerk vorausgesetzt. So kommentiert Frampton in seinem Einleitungstext zur Serie: »But before there were photographs, there were autographs

(...)« und meint damit die Bedingung des Vorhandenseins eines Originals vor der Fotografie. Die Fotografie ist eine tote Kopie und eine Repräsentation, während das Original weiterhin der zeitlich bedingten Verwandlung unterliegt. Anthony Bannon teilt diese Meinung in seiner Rezension zur Ausstellung von *ADSVMMVS ABSVMMVS* in der CEPA Gallery im Jahr 1983, indem er die Differenz zwischen dem originalen Objekt und der Fotografie in Analogie zur Differenz von Leben und Tod und gegenwärtiger Wahrnehmung und einer Erinnerung anspricht: »Yet the difference between the photograph and the object is similar to the difference between life and death, or between a perception in the present and a memory of it.«<sup>4</sup> Das Verständnis von Fotografie als Erinnerung an das Original wird auch im Bild-Text-Verhältnis von X. PEPPER angesprochen. Im Bildtext liefert Frampton eine persönliche, fast nostalgische Anekdote eines vergangenen Ereignisses. Er schreibt der Fotografie und ihren trivialen Bildmotiven dabei wie in einem Tagebucheintrag eine persönliche Bedeutung zu. Er beschreibt den Anbau der Paprika durch seine Partnerin Marion Faller und auch, wie er die Schoten nach der Ernte selbst kocht.

In seinem Einleitungstext zu *ADSVMMVS ABSVMMVS* beschreibt Hollis Frampton die Schwierigkeit, die Ähnlichkeit und Differenz von gepaarten Entitäten zu erkennen: »If we understand but poorly our own notion of likeness between paired entities, we understand even less the manner in which entities are like, or unlike, or may come to be like, or unlike, themselves. This indisposition depends from a temporary defect: that we have not yet envolved to comfort in the domain of time, our surpreme fiction, that parses sets of spaces in favor of successiveness.« Das Verhältnis zwischen jenen gepaarten Entitäten kann Frampton zufolge also anhand einer zeitlichen Abweichung beschrieben werden. Waren Objekt und Bild im Moment der Aufnahme identisch, so schwindet ihre Ähnlichkeit, je mehr Zeit vergeht. Da die Fotografie nur das Bild eines Objektes zu einem bestimmten Zeitpunkt ist, sind sie einander nur ähnlich und dabei different. Durch die doppelte Präparierung der Paprikaschoten wird dieser Ähnlichkeitsschwund allerdings auf ein Minimum reduziert.

Laut Matt Teichman sei Zeit für Hollis Frampton eine Form gesellschaftlicher Konvention, die eine Vorbedingung für unsere

Wahrnehmung darstellt: »Frampton proposes that it doesn't make sense to say that time exists any more than it makes sense to say that something like perspective or foreshortening ›exists‹, because time is more like a precondition for perception.«<sup>5</sup> Desweiteren grenze Frampton »historical time«, eine rational nachvollziehbare Zeit wie die Uhrzeit, von »ecstatic time« ab, die eine nicht zu dokumentierende Zeit meint, wie zum Beispiel das Zeitempfinden im Schlaf.<sup>6</sup> Man könnte im Falle von X. PEPPER also sagen, dass die »historical time« hier mit der »ecstatic time« in Konkurrenz steht, da die Paprika durch den Prozess des Trocknens und der Fotografie in eine Art Schlafzustand versetzt wurde, in dem die Zeit ewig erscheint, während sie im Moment des Betrachtens auf dem Bild unserem System der Uhrzeit unterliegt.

Wir brauchen ein Verständnis von Zeit, um uns Veränderungen bewusst zu werden und diese zu erklären. In X. PEPPER wird diese Veränderung durch Alterung sichtbar gemacht. Während im Bild auf ihren Stillstand durch den Akt des Fotografierens hingewiesen wird, versinnbildlicht der natürliche Prozess der Alterung das Fortschreiten der Zeit.

- 
- 1 Die Paprika-Sorte *Capsicum longum* wird auch *Capsicum annum* genannt. Die Capsicum-Pflanze hat ihre Heimat vor allem in Mexiko und Mittelamerika. Eine geläufigere Bezeichnung für die Pflanze ist auch Spanischer Pfeffer. Vgl. Lexikon der Arzneipflanzen und Drogen, Capsicum-Arten, online: <http://www.spektrum.de/lexikon/arzneipflanzen-drogen/capsicum-arten/2370> (28.02.2018).
  - 2 Petra Lange-Berndt: Präparat. In: Monika Wagner (Hg.): Lexikon künstlerischen Materials. Wirkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 208.
  - 3 Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a.M. 2006, S. 177.
  - 4 Anthony Bannon: Frampton's photographic memories (Rezension der Ausstellung von *ADSVMMVS ABSVMMVS* in der CEPA Gallery, die dort bis zum 30. April 1983 zu sehen war), Buffalo News, 8. April 1983.
  - 5 Matt Teichmann: Prelude to the Philosophy of Hollis Frampton. In: Film-Philosophy, Jg. 8, Nr. 33 (Oktober 2004), online: <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n33teichman> (9. 2. 2018).
  - 6 Ebd.

## Zu XI. GRASS FROG (*Rana pipiens*)

---

*David Richard Müller*

Tafel XI ist betitelt mit GRASS FROG (*Rana pipiens*). Der Grasfrosch kommt in Nordamerika nicht vor. Er ist heimisch in Nilägypten und Subsahara-Afrika. Dass Frampton ein Exemplar im US-Bundesstaat New York aufgetrieben haben soll, erscheint unwahrscheinlich. Was ihm Will Faller jr. da präsentiert hat, entspricht wohl eher einem Leopardfrosch – zu dem auch das taxonomische Binomen *Rana pipiens* gehört. Dessen Hauptsiedlungsgebiet ist auch tatsächlich der amerikanische Nordosten.

Dieses Exemplar scheint – wie die meisten Objekte, die Frampton in *ADSVMVS ABSVMVS* abbildet und beschreibt – neben der Trocknung auch eine Plättung erfahren zu haben. Passend dazu berichtet er den Fundort des Frosches als Straßenrand, genauer als Makadam – bei dem es sich (zumeist historisch) um einen verdichteten Schotterweg handelt.

Das Tier scheint in einem Augenblick des Schocks eingefroren zu sein und wirkt in dieser Form seltsam menschlich. Die personifizierte Figur wirft den Kopf, die Kehle entblößend, in den Nacken, hebt die rechte Hand dramatisch an den stark gereckten Hals und streckt uns als Betrachter\*innen die linke abwehrend aus der Fläche entgegen, hält die Innenseite der gespreizten Finger in die Kamera, beinahe so, als wolle sie das herannahende Fahrzeug zum Halten bringen oder sich noch nach ihrem Ableben dem Fotografiertwerden erwehren.

Im Gegensatz dazu erscheint ihr Leib sehnig, ausgezehrt und wehrlos. Die Beine sind gespreizt, die dünne Haut im Leistenbereich schon gebrochen. Das fragile Wesen wird von den Stecknadeln in den Kniebeugen aufgespannt, fast gekreuzigt. Ob sie ihn flach in der Horizontalen halten oder in der Vertikalen tragen, bleibt ein Rätsel.

Frampton beschreibt die Spezies seines Präparats im Bildtext als »zaghafte sopran« und zeigt dazu passend die betont überpropor-

tional wirkende Kehle des Tieres, und wie unter »gemeinschaftlicher sexueller Erregung« – mit passender breitbeiniger Geste – des Nachts Chöre improvisiert werden, denen er textlich wie bildsprachlich »beträchtliche Eleganz« zuschreibt.

Framptons Frosch funktioniert als Verkörperung der Spezies, die er sehr unspezifisch beschreibt, und bei der es sich deswegen nicht um *Rana pipiens* handeln muss. Als beweiskräftiges oder beispielhaftes Exemplar der speziellen Art kann er nicht dienen. Zu wenig sagt der Text über sie aus, lässt äußere Erkennungsmerkmale (die wir dem Foto des getrockneten Frosches so oder so nicht mehr entnehmen könnten) von Art und Unterart komplett außen vor, über Biotope, Abstammung und Verwandtschaften. Es bleibt nichts als die verzerrte Gestalt der sterblichen Überreste eines Frosches, der möglicherweise oder möglicherweise auch nicht das ist, was Frampton behauptet. Der schließt seine (knappe) Beschreibung mit der trockenen Bemerkung, *Rana pipiens* sei essbar, jedoch wenig gehaltvoll.

Was uns Frampton möglicherweise näherbringen möchte, ist weniger die Natur des Frosches, als mehr die des Abbildes oder der Konservierung, genauer deren Unvollständigkeit beim Beschreiben des ursprünglichen Dinges. Hier muss seine Beschreibung und, wo die nicht ausreicht, unsere Vorstellungskraft diese Lücken füllen. Er treibt das soweit, dass am Ende (fast) alles, was wir gelernt zu haben glauben, nur geschickt produzierte Einbildungen sind. Text und Bild ergeben eine Beschwörung eines Frosches und machen ihn für Betrachter\*innen sowohl lebendig als auch erlebbar.

## Zu XII. MOURNING DOVE (*Zenaidura macroura*)

---

*Joshua Eckstein*

Ist ein flugfähiger Vogel, der nicht mehr fliegt, noch immer ein Vogel? Die Fotografie MOURNING DOVE zeigt einen halb-mumifizierten, zur Gattung der Trauertauben gehörenden Vogel, den Frampton als Carolinataube ausweist, eine in Nordamerika ebenso weitverbreitete, populationsstarke wie massiv gejagte Tierart. Ihr Skelett liegt auf einem – vermutlich durch die Alterung des Bildes veränderten – braun rötlichen Hintergrund und wirft einen den Lichtbedingungen geschuldeten leicht nach unten versetzten Schatten. Zur Fixierung am Hintergrund dienen zwei Nadeln; eine in der Augenhöhle und eine am unteren abgespreizten Bein des Tieres. Das Skelett liegt auf dem Rücken, wodurch das obere Bein angewinkelt am Körper anliegt und der Kopf verdreht im Profil zu sehen ist. Durch diese spezielle Lage von Kopf und Körper entsteht zunächst der Eindruck, dass die Taube aufrecht sitzend im Profil gezeigt wird. Diese Pose irritiert und verführt Betrachter\*innen zum intensiveren Schauen und näheren Hinsehen.

Die durch Mumifizierung entstandenen organischen Texturen und Strukturen faszinieren vor allem dadurch, dass sie unterschiedliche Verfallszustände zeigen. So lassen sich an den Beinen noch Hautreste neben schon freigelegten Knochenstellen entdecken. Ein Paar heiler Federschäfte zeugt von der Zerbrechlichkeit der Flügel, und Teile des erhaltenen Bauches erinnern an das Innenleben eines Apfels. Die Überreste der Trauertaube bestechen durch ihre filigrane Schönheit, die als schützenswert und erhaltenswürdig empfunden werden kann. Unschwer ließe sich der Taubenkorpus so in die Magazine einer naturkundlichen Sammlung oder als Exponat einer Wunderkammer denken.

Frampton lässt Betrachter\*innen mit diesen Eindrücken nicht allein, sondern stellt ihnen wie allen Fotografien der Serie einen Text zur Seite, den es lohnt zu zitieren: »This immature specimen was found by Bill Brand during the demolition of a wall in the Town of Eaton, New York, in July 1975. The genus is never iridescent, but it is soothing in appearance as in voice and graceful in its habits. The squabs are reputedly delicious but are rarely to be gathered in quantity.«

Was bietet Frampton den Leser\*innen an und wie lässt es sich entschlüsseln? Der namentlich erwähnte Bill Brand ist ein künstlerischer Weggefährte und Freund des Fotografen, der das Tier in Framptons damaligen Wohnort Eaton entdeckte. Der Hinweis auf das Jahr 1975 macht deutlich, dass der Fund sieben Jahre lang aufbewahrt wurde, bevor Frampton ihn für seine Serie nutzte. Das Bild MOURNING DOVE erzählt damit nicht zuletzt eine persönliche Geschichte.

Neben diesen persönlichen Bezügen finden sich im Text gleichermaßen Angaben, die ihn in die Nähe eines naturwissenschaftlichen Berichtes rücken. Der halb mumifizierte Zustand wird durch den Fundort in einer Mauer erklärt, die Gewohnheiten der Gattung werden beschrieben, und um Informationen zum angeblich köstlichen Geschmack der Jungtiere ergänzt. In nur wenigen Zeilen verwendet Frampton Elemente des Berichts und der Erzählung und erinnert damit durchaus an Praktiken zoologischen Beschreibens, zu denen Roland Borgards äußert: »Ein Blick in die Geschichte des zoologischen Beschreibens macht deutlich, dass es nicht nur Zoologisches in der Literatur, sondern auch Literarisches in der Zoologie gibt.«<sup>1</sup>

Auch über die Epoche der Aufklärung hinaus belegt der Autor das Fortbestehen des Literarischen im vermeintlich Rational-Objektiven und verweist auf die 1749 erstveröffentlichte *Histoire Naturelle Buffons*. »Dem Literarischen lässt sich nicht entkommen. Einen ersten Beleg hierfür liefert schon Buffon selbst, dessen 36 Bände der *Histoire Naturelle* gerade wegen ihrer literarischen Qualitäten, etwa der anschaulichen und mitreißenden Beschreibungen der Tiere, eine so große Wirkung entfalten konnte.«<sup>2</sup>

Freilich sind Framptons Ausführungen zu knapp, als dass sich von einer mitreißenden Beschreibung sprechen ließe. Dennoch verleihen sie der Taube ein Gesicht, lassen sie anschaulicher, gar greifbarer wirken.

In *ADSVMVS ABSVMVS* zeigt sich Frampton als Sammler verschiedener naturkundlicher Objekte, die er bewahrt und den Betrachter\*innen in einer Bild-Wort Synthese als Dokumente des Gewesenen zur Verfügung stellt. Frampton hält also etwas lebendig, indem er es konserviert.

Dieser Vorgang ist nicht nur mit dem Medium der Fotografie verbunden, jenem Festhalten von Augenblicken, die im Moment des Auslösens bereits Geschichte sind, sondern gleichermaßen mit den traditionellen Aufgaben musealer Arbeit. Die Entdeckung der Welt durch Abenteurer, Händler und Forschungsreisende spülte erste Artefakte in die Wunderkammern und Naturalienkabinette und legte den Grundstein systematischen Sammelns und Bewahrens. In seinem Beitrag *Das tote Tier in der Wissenschaft* formuliert Frank. D. Steinheimer: »Mit der Anhäufung des Toten wuchs zeitgleich aber auch die Erkenntnis vom Leben. Sogar einschlägige Theorien in der Biologie, wie die Evolutionstheorie von Charles Darwin basieren maßgeblich auf totem Material.«<sup>3</sup> Das Leben anhand des Toten und Vergangenen erforschen zu wollen, mutet paradox an, lässt aber das Herz des Wissenschaftlers höher schlagen:

— »Günstiger Umstand beim toten Tier ist derjenige, dass es absolut still hält, sich beschneiden, begucken, drehen und wenden, sich chemisch analysieren und ins letzte Detail sezieren, sich in ein System – und damit eine Schublade – ein- und auch umsortieren lässt. Der größte Vorteil ist aber die Nachvollziehbarkeit des Erkenntnisgewinns, denn das Material bleibt bestenfalls Jahrhunderte lang ein wohl gehüteter Schatz in einer naturkundlichen Sammlung.«<sup>4</sup>

Als einen ebenso gut gehüteten Schatz ließe sich das riesige fotografische Quellenkonvolut in ungezählten Archiven beschreiben. Es ist kulturelles Erbe anhand dessen sich das Leben in all seinen Facetten rekonstruieren lässt.<sup>5</sup> Ein Schatz, dessen Aussagewert lange Zeit als gesetzt galt, bis die ausgehenden 1970er und beginnenden 1980er Jahre turbulente Jahrzehnte für die Fotografie einläuteten und eine Vielzahl grundlegender Essays hervorbrachten.<sup>6</sup>

Die Fotografie als Trägerin von Beweismaterial hatte zusehends ausgesorgt, der Aussagewert von Fotografie stand zur Debatte. »Der



fototheoretische Diskurs zog die ›Authentizität des Dokuments‹ und die ›Wahrheit des Augenblicks‹ in Zweifel«, schreibt Joachim Sieber in seinem Beitrag *Neue Wege postmoderner Diversität – Die Fotografie in den 1980er Jahren* und charakterisiert das Jahrzehnt als Umbruchs- und Neuorientierungsphase für Fotografen.<sup>7</sup>

Und Frampton? Gleichmaßen augenzwinkernd wie engagiert mischt er sich mit *ADSVMVS ABSVMVS* in die prominent durch (Medien)Philosophen, Schriftsteller und Literaturkritiker geführte Debatte ein. Spielerisch stellt er mit seiner Arbeit die Existenz vermeintlich neutraler Aussagen in Frage. In seinem Begleittext sympathisiert er mit jener Form des wissenschaftlichen Erzählens, die salonfähig war, bevor man im 18. Jahrhundert versuchte die Welt rational in den Griff zu bekommen. In *MOURNING DOVE* verleiht er einem gemeinen Allerweltsvogel Bedeutsamkeit, indem er ihn als wissenschaftliches Objekt inszeniert und stellt damit die Relevanz persönlicher Perspektiven, Sichtweisen oder gar Geschichten für das Informationsmedium Fotografie zur Diskussion.

»Wenn nun ein Medium nicht mehr essentiell die kulturelle Quelle der Information ist, verwandelt es sich in eine Kunstform«, schreibt der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp.<sup>8</sup> Frampton hätte ihm vermutlich zugestimmt.

- 
- 1 Roland Borgards: Literarisches in der Zoologie. In: ders. u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, Heidelberg 2013, S. 164–166.
  - 2 Ebd., S. 165.
  - 3 Frank D. Steinheimer: *Unsere Tiere. 17 Positionen im künstlerisch-wissenschaftlichen Feld*. Katalog zur Ausstellung im Tieranatomischen Theater der Humboldt-Universität zu Berlin. 25. April bis 9. August 2014, Berlin 2014, S. 6.
  - 4 Ebd., S. 6 ff.
  - 5 Siehe Ulrike Burgwinkel: *Ein Medium im Bedeutungswandel*, online: [http://www.deutschlandfunk.de/fotografie-ein-medium-im-bedeutungswandel.1148.de.html?dram:article\\_id=362167](http://www.deutschlandfunk.de/fotografie-ein-medium-im-bedeutungswandel.1148.de.html?dram:article_id=362167) (08.02.2018).
  - 6 Prominent vertreten etwa durch Susan Sontag: *On Photography*, New York 1977 sowie Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

- 7 Joachim Sieber: Neue Wege postmoderner Diversität – Die Fotografie in den 1980er Jahren. In: Hans Danuser, Bettina Gockel (Hg.): Neuerfindung der Fotografie. Hans Danuser – Gespräche, Materialien, Analysen, Berlin, Boston 2014, S. 175.
- 8 Wolfgang Kemp: Die Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2011, S. 91.

## Zu XIII. BROWN RAT (*Rattus rattus*)

---

*Franca Maisha Oettli*

Ausgehend vom dreizehnten Bild der Serie *ADSVMVS ABSV-MVS* von Hollis Frampton gehe ich der Frage nach, inwieweit sich in der Betrachtung das Gefühl des Ekels bemerkbar macht. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass sich Ekel bei den Menschen unter ähnlichen Bedingungen äußert. Obwohl er kulturell bedingt ist, beschreiben die meisten Menschen vergleichbare Gefühlsregungen des Ekels vor Blut, verdorbenen Lebensmitteln, offenen Wunden, Leichen und starken Gerüchen, verursacht etwa von Kot oder Schweiß.

Während so mancher sich vielleicht bereits bei der Vorstellung haariger Spinnen ekelt, empfinde ich persönlich es als eklig, wenn Tiere schleimig oder schmierig sind oder zumindest diesen Anschein erwecken, wie etwa Maden oder Würmer. Nacktschnecken und Aale gehören deshalb auch zu den von mir instinktiv gefürchteten Tieren — Ekel und Furcht scheinen mir nah bei einander zu liegen. Bei letzteren evoziert zudem die schlangenhafte Bewegung des Tieres und die Imagination, dass man es beim Schwimmen am Körper spüren könnte, das negative Gefühl. Das Verhältnis von Nähe und Ferne scheint mir daher ebenso wichtig: Je näher etwas ist, umso mehr ekele ich mich zumindest potenziell davor, je distanzierter, desto weniger fühle ich mich davon betroffen.

Beim Gedanken an Maden und Würmer entsteht in mir ganz unwillkürlich eine Verbindung zu Verfaultem und Verwesendem. Die Wissenschaft erklärt sich diese Verbindung als völlig normalen Affekt und Schutzmechanismus des Körpers. Organismen, die sich im Stadium der Verwesung befinden, ziehen oft Krankheitsüberträger wie beispielsweise Fliegen, Mücken oder Ratten an und generieren gesundheitsschädliche Keime. Durch einen Mückenstich an einem kranken oder bereits verfallenden Körper etwa können Infektionserreger aufgenommen und mit einem zweiten Stich an einen gesunden

Körper übertragen werden. So verbreitet sich durch die Mücke beispielsweise Malaria, Gelbfieber oder die Schlafkrankheit. Im Wissen um diesen Zusammenhang verbreiten bestimmte Tiere damit einen Ekel, der uns vor dem Kontakt mit ihnen zu schützen versucht.

Hollis Frampton gibt im Bildtext an, dass es sich bei seiner Ratte um einen Fund Adam Mierzwas handelt, der sie im Mai 1973 während Abrissarbeiten in einem Haus in Eaton, New York, fand, wo auch Frampton ab 1970 seine Sommer verbrachte. Damit macht er einerseits deutlich, dass die gezeigte Ratte einer häuslichen Umgebung entstammt und sie andererseits zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme bereits fast zehn Jahre tot war. Beim Betrachten des Bildes BROWN RAT (*Rattus rattus*) fällt auf, dass die abgebildete Ratte sich in einem fortgeschrittenen Verwesungsprozess befindet. Obwohl ihre Oberfläche trocken und erstarrt aussieht, wurde sie zusätzlich mit Kunststoffspray fixiert. Dieses gibt ihr trotz der augenscheinlichen Brüchigkeit ihrer Haut einen feucht-glänzenden Effekt, der mich wiederum an ein Tier erinnert, das sich im Anfangsstadium der Verwesung befindet. Empfinde ich also den Ekel aus dem Wissen heraus, dass es eine potenziell gesundheitsschädliche Ratte ist, die ich sehe, oder weil sie trotz der offensichtlichen Verwesung doch noch so »frisch« aussieht? Weniger als die abschließende Verwesung scheint mir das Bild das Verwesen als Prozess vor Augen zu führen.

In seinem Begleittext weist Frampton auf eine Zweideutigkeit im Bezug auf die Ratte hin: Einerseits sei sie bekannt dafür, die Beulenpest zu übertragen. Wobei eigentlich der Rattenfloh die Pest überträgt und die Ratte selbst nur als Wirtstier dient. Andererseits gelten, so Frampton, Ratten auf den Osterinseln als Delikatessen. Nicht nur zeigt dies sehr deutlich die stark unterschiedliche Weise, in der verschiedene Kulturen Empfindungen des Ekels ausdrücken können. Frampton nutzt diesen Hinweis aber auch, um in kurzer Folge die schreckliche Vorstellung einer von Ratten übertragenen Pestepidemie mit jener des kulinarischen Genusses jener Tiere zu verbinden. In dieser Weise beschwört auch der Text in seiner prosaischen Kürze einen körperlichen Widerwillen des Ekels.

Bei der Betrachtung des Bildes sind im oberen Teil die Schnauze und Nagezähne und im unteren Bereich der Schwanz der Ratte zu sehen. Obwohl der Kopf und das Fell nicht als solche erkennbar sind,

reichen diese markanten Kennzeichen, um zu erkennen, dass es sich hier um eine Ratte handelt. Die Haut wirkt verkrustet und zerfällt nach rechts hin zu feinen Fetzen. Das allmähliche Verschwinden der Haut offenbart den filigranen Brustkorb und die verwesenen Innereien des Tieres. Der Blick in das Innere offenbart die Verletztheit des Körpers — eine Assoziation, die neben Ekel auch ein Maß an Betroffenheit und Mitleid auslösen kann. Die Farbe als auch die Struktur der Haut des Tieres erinnert an ein gebratenes Stück Fleisch, was sich durchaus mit Framptons Verweis auf die Osterinseln in Einklang bringen ließe. Diese spezifische Verbindung von Bild und Text verstärkt die in beiden Medien gegebenen Informationen und lässt sie gewissermaßen evident erscheinen. Mein unwillkürlicher Ekel vor der Ratte wirkt so zugleich stark konstruiert. Er lässt nach, je mehr ich ihn distanziert betrachte und analysiere.

Sehr bewusst, wenn auch eher unauffällig, schien der Künstler diesen inszenierten organischen Ekel mit der Materialität der Fotografie verbinden zu wollen. So verweist er darauf, dass er die Oberfläche der Ratte mit einem Spray auf Celluloseacetat-Basis beschichtet habe. Der Hinweis auf diesen Biokunststoff kann dabei als Bezug auf die Produktion von modernem fotografischem Filmmaterial verstanden werden, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dem historischen Zelluloidfilm den Rang ablief. Hier nun zeigt Frampton den Körper der Ratte durch den transparenten Film des Sprays hindurch und macht ihn damit opak. Die feucht glänzende Oberfläche, die mir ein Gefühl des Ekels bereitet, gehört damit nicht allein der Ratte, sondern auch der Fotografie.

## Totem, Tabu und Transgression

Im November 1980, eineinhalb Jahre vor der Fertigstellung der Fotoserie *ADSVMVS ABSVMVS*, hielt Hollis Frampton einen Vortrag am International Center of Photography (ICP) in New York City mit dem Titel *Photography + Taboo*<sup>1</sup>, angelehnt an Sigmund Freuds Artikelsammlung *Totem und Tabu*<sup>2</sup>. In seinem Vortrag stellt Frampton fest, dass sich die Kunstwelt, insbesondere die Fotografie, in einem ausschlaggebenden Moment der Regelüberschreitung (»a general climate of systematic transgression«) befände. Diese Entwicklung sei für Kunstschaffende von großem Interesse und gerade zu diesem Zeitpunkt von besonderer Notwendigkeit. Framptons Vortrag am ICP fand inmitten heftiger Kontroversen über Ethik, Tabus und politische Verantwortung in der US-amerikanischen Kulturlandschaft der frühen 1980er Jahre statt. Die Debatte brachte unter anderem Proteste feministischer Aktivist\*innen<sup>3</sup> gegen den »bad boy of photography«<sup>4</sup> Leslie Krims hervor, dessen surreal anmutende Fotografien teils explizite Darstellungen von Gewalt im Zusammenhang mit weiblicher Nacktheit abbilden, sowie rassistisch aufgeladene Symbole und Praktiken zeigen, wie z.B. das Blackfacing.<sup>5</sup> Frampton verteidigt Krims Fotografie in seinem Vortrag mit Verweis auf ihr Potential zur ästhetischen und moralischen Grenzüberschreitung. Die damit angestoßene Auseinandersetzung mit öffentlichen Tabus wird von Frampton in seinem Vortrag als wichtiges Werkzeug der Künste allgemein und seinem eigenen Schaffen im Besonderen beschrieben: »Krims' most important transgression, [...] his most valuable one, is [...] a relentless frontal assault on the notion of the photograph [...] as an object to be valorized because it is better than all in its class.«

In *ADSVMVS ABSVMVS* wählt Frampton eine Form der Überschreitung von Tabus, die auf seine Ausführungen am ICP zu Freuds

Theorie der Genese von Kultur in *Totem und Tabu* zurückgeführt werden kann. Das dreizehnte Bild von *ADSVMS ABSVMS* zeigt eine Ratte der in Nordamerika ansässigen Gattung BROWN RAT.<sup>6</sup> Der Körper des abgebildeten Tieres befindet sich in einem Stadium fortgeschrittener Verrottung, einzelne Extremitäten und Organe sind desintegriert, die Haut ist aufgerissen und lässt den Blick auf die kaum identifizierbaren Innereien fallen. Der Körper wird scheinbar nur noch durch das Fixativ zusammengehalten, das zur Inszenierung der Fotografie auf den Kadaver gesprüht wurde. Frampton muss die Ratte etwa neun Jahre lang gelagert haben, bevor er sie fotografierte.<sup>7</sup> Insgesamt hinterlässt die Fotografie einen schaurig-ekelerregenden und gänzlich unappetitlichen Eindruck. Die Erwähnung von Essen oder dem Akt des Verspeisens, den Frampton in allen Begleittexten der vierzehn Fotografien der Serie beschreibt, überrascht in diesem Fall besonders. Im Text zu XIII. BROWN RAT (*Rattus rattus*) heißt es: »Inedible by custom, the genus *Rattus* is prized as a delicacy in Easter Island, whither it was brought by European explorers. The author wishes that its site of delectation might have been displaced to Yap, in proximity to superior megaliths.« Dieser beim Betrachten der Fotografie als ambivalent empfundene Verweis auf das Verspeisen der Ratte korreliert mit Framptons Ausführungen zu *Totem und Tabu*. Die Ratte wird dort von ihm als Beispiel eines Totems im Sinne Freuds genannt: »A ›totem‹ he [Freud] tells us, [...] is typically an animal, sometimes a plant, occasionally a substance [...] from which, first of all, the member of the totemic society derives his or her name. That is to say, if we represented a variety of totem groups within the section of the tribe that is now in this room that would be a certain number of people called kangaroo, a certain number of people called rat, a certain number of people called cactus [...].« [Hervorhebung der Autorin]

Totemisch organisierte Gesellschaften, so Freud, schreiben dem jeweiligen Totem besondere Fähigkeiten zu und unterliegen der »Verpflichtung [Tabu], ihr Totem nicht zu töten [...] und sich seines Fleisches (oder dem Genuss, den es bereitet) zu enthalten.«<sup>8</sup> In bestimmten Fällen sei jedoch eine Überschreitung dieses Tabus notwendig (»there are certain occasions when it is mandatory to kill and eat the totem animal«), die jedoch kein einzelnes Mitglied der

Gruppe eigenständig bewältigen kann, sondern von allen Mitgliedern gemeinsam getragen werden muss. Die erfolgreiche Entledigung und Befreiung vom Totemtier werde anschließend mit einem zeremoniellen Essen des Totems abgeschlossen, bei dem die gesamte Gruppe teilnimmt: »So that, yes, the totem animal is caught, is devoured, everybody makes a big party out of it.« Freud zufolge ist »die[se] Totemmahlzeit vielleicht das erste Fest der Menschheit, [...] die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion.«<sup>9</sup>

Laut Frampton setzt Freud das Totem außerdem in enge Beziehung zum Vater, dem »absent parent«, der im Geflecht der Beziehungen zwischen Anführer und Mitglied einer totemisch organisierten Gruppe erst beseitigt werden muss, um die von ihm aufrecht erhaltenen Tabus brechen zu können und somit den Mitgliedern neue Freiheiten zu verschaffen.<sup>10</sup> Es ist jedoch mehrfach widerlegt worden, dass die von Freud herangezogenen Theorien zur Analyse der Bräuche bestimmter Naturvölker auf die von ihm beschriebenen Personengruppen tatsächlich zutreffen.<sup>11</sup> Freud konstruiert eine imaginierte und stark exotisierende Darstellung ihm fremder Kulturen, die man für eine zeitgenössische Lesart eines künstlerischen Werks erst ent-exotisieren müsste. Frampton zufolge treffen Freuds Ausführungen zu totemisch organisierten Gemeinschaften jedoch auf die Kunst- und Künstler\*innenszene seiner Zeit zu: »[...] the perhaps most taboo ridden and the most totemically organized subgroup of productive individuals in the West are artists and the art.« Die »absent parents«, die Frampton in seinem Vortrag anführt, sind dabei einflussreiche Persönlichkeiten in der Fotografie, wie Edward Weston und Imogen Cunningham, oder T. S. Eliot und Ezra Pound in der Literatur, die allen anderen Mitgliedern ihrer jeweiligen »totemischen Gruppen« Tabus vorgeben, die diese befolgen müssen. Es brauche erst eine gemeinsame Transgression gegen diese »absent parents«, also eine gemeinsame »Totemmahlzeit«, die den einzelnen Kunstschaffenden der Nachfolgeneration erstmals neue Positionierungen im Kunstfeld ermöglicht. »We are, most especially, [...] in the arts, surrounded on all sides by the claims of the absent



parent, [...] the illustrious dead, or in certain cases the illustrious walking dead. They are in a manner of speaking our mothers and fathers and yet, in so far their taboos are enforced upon us, we are constraint, we are forced to deal with them. We are forced ultimately to transgress against their taboos, to ritually slaughter them, but as a group, mind you, as a movement, if you will, as a historical moment, like modernism, for example.«

Als etwas Lebendiges, das jetzt leblos und deformiert vor dem\*r Betrachter\*in aufgebahrt ist und verspeist werden könnte, stellt die BROWN RAT, wie auch die anderen toten Tiere und Pflanzen in *ADSVMVS ABSVMVS* eine Metapher für tabuisierte Totems dar. Dass es dabei um verschiedene Formen der Transgression geht, ist bereits im Titel der Serie angedeutet: *ADSVMVS* – wir sind da, *ABSVMVS* – wir fehlen. Framptons Widmung der Serie an seinen vor der Fertigstellung der Serie verstorbenen Vater, seinem »absent parent«, kann als Augenzwinkern des Künstlers verstanden werden, dass die von ihm angesprochenen universalen Zusammenhänge nicht vor seiner eigenen Person haltmachen.

- 
- 1 Anmerkung der Herausgeber\*innen: Die von Anne Breimaier 2015 angefertigte und bislang unveröffentlichte Transkription einer Audioaufnahme von Hollis Framptons Vortrag am ICP in den Beständen des Harvard Film Archive (Cambridge, Mass.) wird im Online-Verzeichnis der Harvard University Library unter der Kennzeichnung »HFA item # 10027: Frampton, Hollis. Photography + Taboo, dub from master recorded at ICP 1980 Nov. 18« geführt, online: <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hfa00001> (22. 7. 2018).
  - 2 Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und Neurotiker, Frankfurt a. M. 1991 (erstmalig ersch. 1912/13). Die erste englische Übersetzung von A. A. Brill erschien unter dem Titel: Totem and Taboo. Resemblances between the Lives of Savages and Neurotics, New York 1919.
  - 3 Vgl. dazu Deborah Spray (Nikki Craft): In defence of disobedience. In: City of Hill Press (24. 3. 1980).

- 4 Vgl. dazu Ken Johnson: Les Krims: Fact or Fiction. In: New York Times (16. 4. 2014).
- 5 Vgl. dazu Paci Contemporary, Leslie Krims, Messekatalog für Paris Photo 2014.
- 6 Es bleibt jedoch unklar, ob hier tatsächlich eine Brown Rat abgebildet ist, deren korrekte lateinische Bezeichnung *Rattus norvegicus* lautet, oder ein Tier der Gattung Black Rat, die die im Titel angeführte Bezeichnung *Rattus rattus* trägt. Frampton weist in seinem Textabschnitt zum dreizehnten Bild auf diese vermutlich absichtliche Verwechslung hin: »(...) the species [*Rattus rattus*] constitutes the permanent North American reservoir of bubonic plague, and must not be confused with *Rattus norvegicus*, its urban counterpart.« Zur Verbreitung beider Gattungen in den USA siehe auch J. B. Lack u.a.: Comparative phylogeography of invasive *Rattus rattus* and *Rattus norvegicus* in the U.S. reveals distinct colonization histories and dispersal. In: Biological Invasions, Jg. 15, Nr. 5 (Mai 2013), S. 1067–1087.
- 7 Frampton hat die Ratte laut Begleittext zur Fotografie von 1973 bis 1982 bei sich aufbewahrt.
- 8 Freud, Totem und Tabu, S. 48.
- 9 Ebd., S. 196.
- 10 Freud schreibt dazu: »Die Psychoanalyse hat uns verraten, dass das Totemtier wirklich der Ersatz des Vaters ist, und dazu stimmte wohl der Widerspruch, dass es sonst verboten ist, es zu töten, und dass seine Tötung zur Festlichkeit wird, dass man das Tier tötet und es doch bedauert.« Ebd., S. 195.
- 11 Schon 1920 veröffentlichte der US-amerikanische Ethnologe A. Kroeber die einflussreiche Schrift *Totem and Taboo. An Ethnologic Psychoanalysis* im American Anthropologist, in dem er Freuds Thesen nachdrücklich widersprach. Für spätere Kritiken siehe Mario Erdheim: Zur Lektüre von Freuds Totem und Tabu. In: ebd., S. 7–42.

## Zu XIV. ROSE (*Rosa damascena*)

---

Lore Sommereyns

**XIV.** ROSE (*Rosa damascena*) is not just a rose, not just a pre-text, nor is it just a photographic image of a rose. It is not just a keepsake from a funeral wreath either. It is not even just a picture of nothing, not just a photographic text in itself. Looking at the last picture from *ADSVMVS ABSVMVS, in memory of Hollis William Frampton, Sr. 1913–1980, abest* goes beyond all of these different ways of seeing this particular photograph, of seeing images in general. It is an investigation into what might be the structure of photography. As spectators we seem to be guided into his research through the elements Hollis Frampton includes: words and images. The words expose us directly to abstract and theoretical thoughts about photography, allowing them to be experienced in the photographic images, which can be seen as photographic assimilations. It is exactly in this demanding way, going from the textual theory to the visual practice, that XIV. ROSE (*Rosa damascena*) will be approached in the following text.

### *Ways of seeing*

The starting point for reflecting on this photograph, paradoxically, does not begin by looking at it in itself. That is to say that prior to XIV. ROSE (*Rosa damascena*) there are already two ›non-images‹ which demand our attention: the title of the series and its introduction text. These two text-components seem to function as a kind of guide in the way the rest of the series must be approached. Of great importance, however, is that these two text-components are being acknowledged as part of the whole series, not just as a ›warm-up‹. Their function goes beyond trying to generate certain understandings on the topic, they are part of the topic itself. Each part of the

series is a »natural-language artefact«,<sup>1</sup> including words and images which are doubly identified: once with itself, once with that which it references.<sup>2</sup> They are saying something and they are some thing. In these two text-components we establish a theoretical framework for approaching Frampton's work; but there is also a third text-component, the long subtitle of the image, the caption. The caption functions differently because, like the image, it relies on this theoretical framework. These four elements, the title, the introduction text, the caption and the image itself have to be constantly analysed in separate parts and also as a whole to serve as a guide into Frampton's research.

*ADSVMVS ABSVMVS, in memory of Hollis William Frampton, Sr. 1913–1980, abest.* These word-combinations imply presence, absence, memory, death. These four experiences offer four ways of approaching any single photograph, four words which describe what the essence of photography may be. The introduction text emphasizes the oscillation between what Frampton calls »the pretext« and »the photographic text«. He suggests that when observing a photograph, one has to always go back in time to see its object(s) in the world, whose »likeness« has been conserved in the act of making the photograph. From that point, one has to go forward in time to the presence, seeing the photograph itself, the »photographic text«. This »oscillation« of attention is described by Frampton as a paradox wherein there is a constant play of the presence and absence of the »pretext« and »photographic text« where each is »the sign of the perfective absence of the other.« This way of seeing photography faces the problem of the »economy of the intellect«, and that of time, which he calls »our supreme fiction.« The economy of the intellect causes the brain to choose only one way of seeing at a time, there is simply no room for these two texts to exist simultaneously when looking at a photograph. According to Frampton, our Western concept of time »parses sets of spaces in favor of successiveness«, hence thinking in different sets of time seems impossible.

The oscillation between these two texts seems to be blocked and the thinking of photography remains stuck in either one of the two concepts: in the »pretext« or in the »photographic text«. By offering these understandings of photography, the introduction text pro-

vides us with the grammar needed to talk about the medium itself. Furthermore, it lets us realise that the image has a grammar of its own, which can be revealed by and expanded upon with written language. For Frampton, this combination of image and the systems of words (text), is where the »germ of consciousness« is embedded: »Eventually, we may come to visualize an intellectual space in which the systems of words and images will both, as Jonas Mekas once said of semiology, seem like half of something, a universe in which image and word, each resolving the contradiction inherent in the other, will constitute the system of consciousness.«<sup>3</sup>

### *Fictions to see*

Let us not forget about the pictures themselves. The way they are constructed and applied are of great interest. Hollis Frampton already wrote about digging deeper into the structure of photography in the work of American photographer Edward Weston (1886–1958). In Frampton's opinion Weston's photography focused on the »photographic text«, rather than the »pretext«.<sup>4</sup> The pretext became completely absent and an annihilation of time was applied. Two concepts at the heart of photography disappeared. Frampton noticed that »we must also remember that there may be strategies more elegant and powerful for accomplishing the same end that are simply and permanently rendered inaccessible by Weston's a priori refusal to manipulate [...] Such strategies, however, are not to be discovered [...] They must be invented. Some have reasoned that they are all of invention.«<sup>5</sup>

This is where the metahistorian Hollis Frampton comes along.<sup>6</sup> The photograph must be seen as a fiction for the sake of being able to talk about the structure of the medium. The fiction, which generates insights into the formal significance of its pretext (that is history),<sup>7</sup> has the photograph as its pretext. It transcends this pretext, however, to talk about the identity of the photograph itself. Every single aspect of this rose shows that it is a construction, a manipulation, a fiction. This rose then exposes its identity as a pretext and as a photographic text and as an object that is filled with time. It is a

fiction that applies the language and grammar of photography from Frampton's point of view. In this way the four ideas, extracted from the title of the series, can be seen and read in XIV. ROSE.

*A photographic assimilation*

The plant is shown in front of a black background. The contrast of this dark colour and the bright colours of the plant strengthen the outlines and make the object visible and clear. The rose seems to be without context, there is nothing to see but the rose. The result of the drying-process, which is understood to be a manipulation by Frampton, brings us further into the picture. The big flattened mass of petals at the top shows all different kinds of red, their colourfulness contrasting with the pale layers of leaves. From the bottom to the top, the plant appears elevated, expressive, and squeezed down. XIV. ROSE guides the onlooker from its surface to its depth, from the rose to the photo of a rose, and back. The oscillation between the pretext and the photographic text is experienced and its paradox unfolds. All of this is possible through the use of time, which is noticeable in the condition of the rose: it is dried. The rose is dying, it is dying in the process of photography, it is dying through its conservation. The caption together with the image offers the spectator awareness of a fourth aspect given by the title: memory. The captions and the objects represented in the series seem rather trivial, however it is important to remember that the author is a collector choosing these particular words and images, since for him »every photograph is potentially a keepsake.«<sup>8</sup> Remarkable are the silver dots on each of the leaves. It can be assumed that they are pin needles holding the leaves in place. This manipulation is a reminder that a construction is being faced, making us aware that this is not just a trace found in nature like a fossil. A fiction is presented, constructed with the grammar of photography. And only by being a fiction, the pretext of this fiction, the photograph, can be transcended and the reflection on its structure can begin.

Hollis Frampton does not strip this rose down to its »pretext«, nor to its »photographic text«. What he was aiming for in this pro-

ject was »to close the circle between these two sorts of likeness.«<sup>9</sup> Instead of trying to parse photography into its different parts to reach an understanding of it, he assembles all the parts together in *ADSVMVVS ABSVMVS*. The combination of the title, the introduction text, the fictional image and the caption evoke »Circles of Confusion« wherein one has to constantly hop between the different specifications photography has to offer. It is because of this combination that a constant oscillation between »pretext« and »photographic text« can be experienced in XIV. ROSE. Frampton's photography initiates a circular structure of thinking, wherein one knows at least that one does not know. And let this just be the starting point of knowledge.

- 
- 1 Hollis Frampton: Impromptus on Edward Weston: Everything in Its Place (1977–78). In: Bruce Jenkins (Ed.): *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge (Mass.)/London 2009, p. 69.
  - 2 »[...] because the photograph is, in fact, like language, doubly identified: once with itself, and once again with its referent [...].« *Ibid.*, p. 71.
  - 3 Hollis Frampton: OX HOUSE CAMEL RIVERMOUTH. A preface. In: *Circles of Confusion. Film, Photography, Video, Texts 1968–1980*, Rochester 1983, p. 9–10.
  - 4 Frampton, Impromptus on Edward Weston, p. 71.
  - 5 *Ibid.*, p. 72.
  - 6 Hollis Frampton: For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses. In: *id.*: *Circles of Confusion*, p. 131–139.
  - 7 *Ibid.*, p. 131.
  - 8 Hollis Frampton: Proposal for *ADSVMVVS ABSVMVS* (1981). In: Jenkins, *The Writings of Hollis Frampton*, p. 105.
  - 9 *Ibid.*

# Anmerkungen zur Technik

---

*Raphael Janzer & David Richard Müller*

Im Rahmen unserer Auseinandersetzung mit der Arbeit Hollis Framptons haben wir uns nicht nur mit der kunstgeschichtlichen Interpretation beschäftigt, sondern es stellte sich, wie bei jedem fotografischen Werk, auch die Frage nach den verwendeten Mitteln. Bei der vorliegenden Arbeit gibt der Autor an, es handle sich um Aufnahmen mit einer Großformatkamera auf 4 × 5 Inch-Farbnegativmaterial, die er auf Ektacolor 74RC-Papier vergrößert hat.<sup>1</sup>

Dementsprechend zeigt das Papier in seiner Haptik und Oberfläche Eigenschaften, die auf ein kunststoffbeschichtetes Fotopapier (RC = *Resin Coated*) hindeuten. Der rückseitige Druck des Papiers weist es als zwischen den 70er und 90er Jahren von Kodak hergestellt aus.<sup>2</sup>

Die Verschiebung der Farbe der Abzüge zu warmen Rot- und Gelbtönen (auch sichtbar auf den nicht belichteten Papierrändern) passt zum erwarteten Verhalten von alternden Farbabzügen.<sup>3</sup> Dies zeigt sich besonders deutlich im direkten Vergleich mit den Reproduktionen die in der Onlinesammlung von *Light Work* zu finden sind. Diese wurden vermutlich 1993 angefertigt und unterliegen deshalb nur einem kurzen Alterungsprozess.<sup>4</sup>

In einigen der Abzüge finden sich – meist an den langen Kanten – leicht diagonale, unregelmäßige Muster. Es handelt sich hier um Reflexionen der Negativbühne<sup>5</sup> auf das Fotopapier – eigentlich Zeichen nachlässiger Arbeit, die normalerweise vom Passepartout kaschiert werden, aber auch ein Hinweis auf den Umkopierprozess: Bei Abzügen von Diapositiven werden Lichtreflexe hell wiedergegeben statt dunkel.

Soweit konnten wir nichts an Framptons Arbeit finden, das uns aus technischer Sicht vor größere Fragen stellte, was auch nicht weiter verwundert, da er für zehn Jahre in einem analogen Fachlabor tätig war und auf Universitätsniveau Fotografie lehrte.<sup>6</sup>

Zweifel kamen uns, als wir die Abbildungen der Arbeit auf dem



Faltblatt *Contact Sheet 28* mit den Originalen verglichen und uns einige Ungereimtheiten ins Auge sprangen. Bei den *Contact Sheets* handelt es sich um die hauseigene Publikation von Light Work in Syracuse, die seit Gründung mehrmals im Jahr erscheint. In Ausgabe 28 fanden sich schwarz-weiße Abbildungen der von Light Work ermöglichten Serie *ADSVMVS ABSVMVS* als Ankündigung der Ausstellung mit interessanten Abweichungen zu den später ausgestellten Prints. Da anscheinend vollständige Planfilme randlos abgebildet sind, lässt sich die Filmsorte bestimmen. Anhand der Kerben an der kurzen Seite der Filme konnten wir den verwendeten Film mithilfe eines Datenblattes von Kodak<sup>7</sup> als Ektachrome 64 (Daylight) identifizieren, einen auf Tages- oder Blitzlicht abgestimmten Diafilm. Dies steht Framptons Aussage und unseren Erkenntnissen gegenüber, auf Negativmaterial gearbeitet und vergrößert zu haben.

Da auch charakteristische Randschatten von Filmkassetten fehlen und die Ausschnitte der Motive teils weiter, teils aber auch enger sind als in den Abzügen der Edition, kamen wir zu dem Schluss, dass es sich nicht um die Originalaufnahmen handelt, sondern um für die Erstellung des Faltblattes entstandene Vergrößerungen der Ausgangsnegative auf Diafilm, um diese nicht aus der Hand geben zu müssen. Dies ist eine Praxis, die in der Filmbranche in ähnlicher Art und Weise gehandhabt wird. Da Frampton als Filmemacher tätig war, liegt die Vermutung nahe, dass er hier Teile dieser Arbeitsweise übernommen hat. Unklar bleibt, warum er statt eines Prints für die Publikation eine Kopie des Negatives anfertigt, ein direkter Vorteil ist uns nicht ersichtlich.

Ebenso ungeklärt und bemerkenswert ist ein Detail auf dem Bild der Pilze: Aus dem unteren der beiden scheint ein längliches Stück herauszuschauen, das auf den finalen Abzügen fehlt. Oberflächliche Untersuchungen zeigen auch keine Spuren der Nachbearbeitung, sodass es sich wahrscheinlich um verschiedene Aufnahmen handelt. Das Faltblatt zeigt so eindeutig einen Zwischenstand der Arbeit, auch unter dem Gesichtspunkt, dass sich der zugehörige Text zur späteren Variante in Details unterscheidet. Auch sind nicht alle vierzehn Motive abgebildet. Im Proposal war noch von »ungefähr fünfzehn Bildern« die Rede, sodass die Bildfindung zum Zeitpunkt der Ausstellungsankündigung noch nicht abgeschlossen gewesen sein muss.

Abschliessend bleibt zu bemerken, dass Frampton trotz der im Proposal ausgewiesenen Qualifikationen aus rein technischer Sicht zum Teil unsauber und nachlässig gearbeitet hat. Ein kleiner Zwischenfall, den Frampton in seinem Film (*nostalgia*) (1971) beschreibt, scheint beim Betrachten der kleinen »Fehler« im fotografischen Prozess dahingehend bemerkenswert: »Months later, the photograph [ein Porträt von Larry Poons] was published. I was working in a color film laboratory at the time. My boss saw the photograph, and I nearly lost my job.«<sup>8</sup> Aus dieser Gemengelage stellt sich zuletzt die Frage, inwiefern sich die scheinbar unpräzise Arbeitsweise als Teil des künstlerischen Konzeptes von *ADSVMS ABSVMS* verstehen lässt, da nicht anzunehmen ist, dass es sich um tatsächliche Fehler handelt.

- 
- 1 Contact Sheet 28 (1982), Rückseite.
  - 2 Zach Long, Gawain Weaver: Chromogenic Characterization: A Study of Kodak Color Prints, 1942–2008. In: Topics in Photographic Preservation, Vol. 13 (2009), S. 75, 79.
  - 3 Ebd., S. 73–74.
  - 4 Hollis Frampton: *ADSVMS ABSVMS*. In: Light Work Collection, online: <http://photography.cdmhost.com/cdm/search/searchterm/ADSVMS/field/all/mode/any/conn/and/order/title/ad/asc> (15. 2. 2018).
  - 5 Halterung, meist aus Blech, für das Negativ im Vergrößerer.
  - 6 Hollis Frampton: Proposal for *ADSVMS ABSVMS*. In: Bruce Jenkins (Hg.): On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton, Cambridge (Mass.), London 2009, S. 105.
  - 7 KODAK: Code Notches for KODAK Sheet Films In: KODAK (Hg.): F-3 (März 2003), n. p.
  - 8 Hollis Frampton: (*nostalgia*): Voice-over Narration for a Film of That Name. In: Jenkins, The Writings of Hollis Frampton, S. 203–209, hier S. 208.





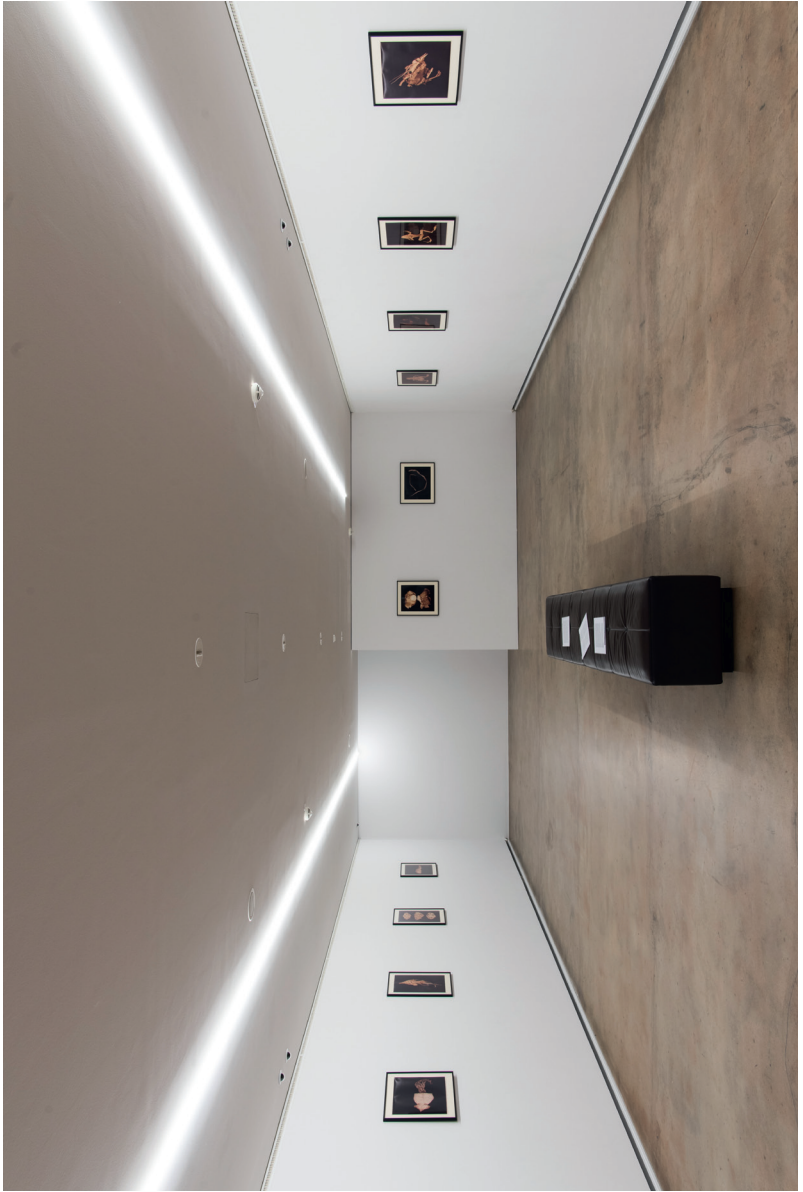
# Ausstellungsansichten

---



*ABSTINENS* *ABSTINENS*  
in memory of Hollis William Erampton, Sr.  
1913 - 1986  
18/21









---

*Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung:*

Hollis Frampton

*ADSVMVS ABSVMVS*

in memory of Hollis William Frampton, Sr.

1913–1980

*abest*

*im UG im Folkwang, Museum Folkwang, Essen,*

*13. April bis 13. Mai 2018*

---

Die Online-Version dieser Publikation ist auf

<https://www.arthistoricum.net>

dauerhaft frei verfügbar (Open Access,

CC BY-NC-ND).

*e-ISBN: 978-3-948466-91-6*

*DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.863>*

---

## **Folkwang** EDITION | Book 007

Mit der Reihe Folkwang EDITION präsentiert die Folkwang Universität der Künste ihre große künstlerische Vielfalt und Exzellenz.

In der Reihe erschienen bisher Publikationen,

CDs sowie DVDs.

# IMPRESSUM

---

*Herausgeber\*innen:*

Anne Breimaier, Matthias Gründig

*Projektkonzeption, Ausstellungsbetreuung:*

Anne Breimaier, Matthias Gründig

*Kontakt:*

Anne Breimaier: [info@kma71berlin.de](mailto:info@kma71berlin.de) und

Matthias Gründig: [matthias.gruendig@folkwang-uni.de](mailto:matthias.gruendig@folkwang-uni.de)

*Reproduktionen:*

Hubert Graml, Freie Universität Berlin

*Ausstellungsansichten:*

Niklas Baumberger

*Gestaltung:*

Malte Lambert

*Druck:*

Druckerei Heenemann, Berlin, Steffen Lang

*Auflage:* 225

ISBN: 978-3-9811755-3-0

All photographs by Hollis Frampton reproduced courtesy of Charles Sims.  
Images © Estate of Hollis Frampton.

© 2021 Texte bei den jeweiligen Autor\*innen

© 2021 Folkwang Universität der Künste KdöR  
vertreten durch ihren Rektor Prof. Dr. Andreas Jacob  
Klemensborn 39, 45239 Essen

Tel +49(0)201\_4903-0, Fax +49(0)201\_4903-288,

[info@folkwang-uni.de](mailto:info@folkwang-uni.de), [www.folkwang-uni.de](http://www.folkwang-uni.de)

---

*Die Ausstellung, die Gestaltung dieses Katalogs  
und der Druck wurden ermöglicht durch Fördermittel  
und private Spenden von:*

Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und  
Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V.  
Gesellschaft der Freunde und Förderer der Folkwang  
Universität der Künste e.V.  
Folkwang Universität der Künste, Essen  
Charles Sims, MD, Vereinigte Staaten von Amerika

ERNST-REUTER-GESellschaft  
*der Freunde, Förderer & Ehemaligen*  
DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN e.V.





Anne Breimaier,  
Matthias Gründig (Hg.)

---

## Hollis Frampton

*ADSVMVS ABSVMVS*

in memory of Hollis William Frampton, Sr.

1913 – 1980

*abest*



**Folkwang**  
Universität der Künste

**Folkwang** EDITION | Book 007