

Zum prekären Status fotografischer Bilder in Hollis Framptons *ADSVMVVS ABSVMVVS*, in memory of Hollis William Frampton, Sr., 1913–1980, *abest*

Anne Breimaier

Vom 5. bis 27. November 1982 konnten die 14 Fotografien von *ADSVMVVS ABSVMVVS*, 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« reichten 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 *ADSVMVVS ABSVMVVS* 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,¹ 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 rekurrieren laut Frampton in ihrer Gestalt metaphorisch auf das fotografische Bild als solches.² Der Begriff der Zurichtung³ 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 arbeitete⁵ und früh begann, Film und Fotografie, deren Geschichte und Theorie zu unterrichten,⁶ 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.⁷ Bereits zu Beginn der 1960er Jahre experimentiert Frampton mit chemikalisch bearbeiteten Negativen.⁸ Framptons Schriften lassen seit dieser Zeit eine methodische Auseinandersetzung mit Fragen zur Geschichte und Theorie der Fotografie erkennen.⁹ Auch *ADSVMMVS ABSVMVS* ist heftig durchwirkt von Rekursen auf dieses Vorgänger*innenwissen.¹⁰

Edward Westons ikonisch gewordene Fotografie einer frischen Paprikaschote mit dem Titel *Pepper No. 30* (1930),¹¹ 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.¹² 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,¹³ für ein Verständnis von *ADSVMMVS ABSVMMVS* können diese Bezüge jedoch allenfalls als

»visuelle und methodische Klischees«¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶ Und wie Raphael Janzer und David Richard Müller zeigen konnten, sind die Fotografien in der Tat technisch zu »schlecht«¹⁷ 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 Framptons¹⁸ 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.¹⁹ 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 *ADSVMVVS 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 *ADSVMVVS ABSVMVS* entstehen, und auch auf das fotografische Bild in seiner Funktion als »signifying structure« rekurrieren.²⁰ 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 Fotografie²¹ 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.²²

1963 behauptet Frampton bereits: »I can make a good photograph from any subject.«²³ 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 *ADSVMVVS ABSVMVVS*, die als Werkverbund traditionelle visuelle Konzepte der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte, wie die Kreuzwegstationen Jesu, die Wunderkammer, das Herbarium, oder den Bilderatlas evozieren, gezielt Ähnlichkeitsverhältnisse²⁴ 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 *ADSVMVVS ABSVMVVS* 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 *ADSVMVVS ABSVMVVS*, das im Modus der Fotoserie, des Ausstellungsdisplays und des Künstlerbuchs operiert.²⁵

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

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 werden²⁷ 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,²⁸ 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.²⁹

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«).³⁰ 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*³¹ 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.³² 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.«³³ 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«).³⁴ 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.³⁵

Die Leistung der Arbeit *ADSVMVS ABSVMVS*, die als Fotoserie, Broschüre, Ausstellung und instruktionsbasierte Choreografie beschrieben werden kann,³⁶ 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*³⁷ 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«³⁸ 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 (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 (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 (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.