

An Esthetic Krakatoa

*Notizen zu Hollis Framptons
ADSV MVVS ABSV MVVS*

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.¹
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.² 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.«⁴ 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.«⁵ 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.«⁶



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.⁷ 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«,⁸ 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.«⁹ 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,¹⁰ 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.«¹¹ In seiner typisch spekulativen Art verhandelt er im Fortgang des Abschnitts zeitgenössische neuro-wissenschaftliche Erkenntnisse, ohne diese jedoch offenbar zu machen.¹² 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.«¹³

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 Spannung¹⁴ 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.¹⁵ 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.«¹⁶

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 präsente 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.«¹⁷ 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.«¹⁸

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.«¹⁹ 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«,²⁰ 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,²¹ 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 vermessen 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 Bedeutungslosigkeit: »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.«²²



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,²³ 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* gesprochen²⁴ und letztlich scheint, wie Bruce Jenkins bereits bemerkt hat,²⁵ *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!«²⁶ Talbot selbst beschreibt diese noch immateriellen Bilder weiterhin als »creatures of a moment, and destined as soon to fade away.«²⁷ 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.«²⁸

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,²⁹ die sie einst waren, zugleich sind mitunter ganze Körperteile verschwunden, etwa wenn sich eine Katze namens Maxwell am Fisch in Bild VI vergangen hat³⁰ 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.«³¹

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,³² 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.³³

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.³⁴ 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.«³⁵

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«.³⁶

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.«.³⁷ 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.«³⁸ 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,³⁹ 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.«⁴⁰ 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.«⁴¹ 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 unbekante Makrokosmos sollte hier im begrenzten Mikrokosmos der Kammer spielend Platz finden, ihr Weltbezug war enzyklopädisch.⁴²

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.«⁴³

-
- 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.): *Macrococosmos 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.