

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

---

Elsa Wehmeier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Die abgeworfene Schlangenhaut als fotografische Metapher

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

### *Sichtbarmachung eines Unsichtbaren*

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

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

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

### *Mumifizierte Zeit als Memento Mori*

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

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

### *Das mumifizierte Echo*

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

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

### *Fotografie versus Autografie*

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

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

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