

Zu X. PEPPER (*Capsicum longum*)

Xiaole Ju

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 1 Die Paprika-Sorte *Capsicum longum* wird auch *Capsicum annum* genannt. Die Capsicum-Pflanze hat ihre Heimat vor allem in Mexiko und Mittelamerika. Eine geläufigere Bezeichnung für die Pflanze ist auch Spanischer Pfeffer. Vgl. Lexikon der Arzneipflanzen und Drogen, Capsicum-Arten, online: <http://www.spektrum.de/lexikon/arzneipflanzen-drogen/capsicum-arten/2370> (28.02.2018).
 - 2 Petra Lange-Berndt: Präparat. In: Monika Wagner (Hg.): Lexikon künstlerischen Materials. Wirkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 208.
 - 3 Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a.M. 2006, S. 177.
 - 4 Anthony Bannon: Frampton's photographic memories (Rezension der Ausstellung von *ADSVMMVS ABSVMMVS* in der CEPA Gallery, die dort bis zum 30. April 1983 zu sehen war), Buffalo News, 8. April 1983.
 - 5 Matt Teichmann: Prelude to the Philosophy of Hollis Frampton. In: Film-Philosophy, Jg. 8, Nr. 33 (Oktober 2004), online: <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n33teichman> (9.2.2018).
 - 6 Ebd.