

DIE SCHALE,
ODER EINE ANDERE ANWESENHEIT

von Thom Bettridge

Über den Rahmen ist bereits viel gesagt, ist viel geschrieben worden. Der Rahmen – Begrenzung, ebenso Verdinglichung wie Zerstörung des Repräsentationsprinzips der zweidimensionalen Bildfläche. Er wirkt wie ein Fenster, er macht es erst möglich, dass ein flaches Bild zu einem Tor in die andere Welt und in einen künstlichen Raum wird. Ein Rahmen ist aber ebenso eine Grenzziehung, er richtet Zonen ein, von denen aus die Aufmerksamkeit auf die ureigenen Mechaniken des Bildes gelenkt werden kann, auf seine Fähigkeit zur Illusion. Im Bereich der Fotografie fungiert der Rahmen zudem als eine Art „Zeichen der Bezeichnung“. Er führt einen Bruch ein in das, was man andernfalls als Erfahrung von Wirklichkeit begreifen würde. Der Rahmen – eine Ratte, ein mieser Verräter, der mit dem Finger auf die grundlegenden Tricks und Kniffe des gesamten Apparats zeigt: Das hier ist nicht echt.

Ein Rahmen muss nicht dick sein, um diesen Zweck zu erfüllen. Er muss nicht aus Gold sein. Ja, er muss nicht einmal ein Objekt sein, muss nicht körperlich existieren. Das Prinzip des Rahmens ist bereits bei der Verfertigung des Bildes selbst am Werk: Er ist der Ausschnitt, der gewählt wird; der Zwischenraum, der die neu geschaffene Realität von jenem größeren Ganzen trennt, aus dem sie herausgeschnitten wird. Unweigerlich schafft eine Fotografie ihren eigenen Rahmen, schneidet sie sich selbst aus dem heraus, was sie replizieren möchte – und schließt demnach vom ersten Augenblick an die Grenzen der Differenz in ihr Sein mit ein.

Über die Schale wurde im Vergleich sehr viel weniger gesagt und geschrieben. Die Schale erfüllt strukturell eine ähnliche Funktion wie der Rahmen, wird anders als dieser aber für gewöhnlich dem Bereich des Natürlichen zugeschlagen und weniger dem Künstlichen. Und es ist ein Problem, dass die Schale nicht voll und ganz äußerlich ist. Oft ist es sogar ziemlich schwer, sie von dem, was sie begrenzen soll, zu trennen und zu unterscheiden. Eine Orangenschale ist nicht nur Teil der Orange, sie ist noch dazu der Teil der Orange, der am deutlichsten orange ist. Soviel sanfter, soviel gleitender als der Rahmen schafft die Schale ein Kontinuum mit dem, was sie enthält. Die Schale wird ihrem Inhalt nicht aufgefropft, sondern gehört vielmehr ganz essentiell zu ihm dazu. Und genau deswegen ist ein geschältes Objekt ontologisch unsauber. Wenn es von seiner Schale

befreit wird, so ist ein Objekt nicht mehr eines, aber eben auch noch nicht ganz zwei:

Schale + Inhalt = Objekt
Objekt – Schale > Inhalt
Objekt – Inhalt > Schale
(Objekt – Schale) + Schale ≠ Objekt
(Objekt – Schale) + Schale = geschältes Objekt
Objekt – geschältes Objekt = X
X > 0

Jedes der neuen Objekte – Schale wie Inhalt – definiert sich als Abwesenheit des jeweils anderen. Sichtbar wird das in jener nicht quantifizierbaren Kluft zwischen dem Zustand der Gesamtheit und dem der unterschiedenen Bestandteile. Dennoch wird jeder neue Teil verdinglicht, wird ihm ein eigener, unabhängiger, aber veränderter Status als Entität zugeschrieben. Jedes einzelne Teil wird zu dem, was es ist – und bleibt doch notwendigerweise markiert von den Verhältnissen, die sich beim Schälen etablieren. Denn erst im Moment des Schä lens wird alles offengelegt, wird ein neuer Zustand sichtbar. Anders als ein Rahmen, der es seinem Inhalt regelrecht zum Vorwurf zu machen scheint, eine Illusion zu sein, affirmiert der Vorgang des Schä lens das autonome Sein ebendieser Illusion – und legt dabei ein sehr viel ambivalenteres Verhältnis gegenüber der vermeintlichen Unwahrheit der Repräsentation an den Tag. Der Vorgang des Schä lens verweist auf die verbindende Leerstelle zwischen einem Objekt und seiner Hülle.

Unter dem Titel „Satellite City“ (2014) zeigt Roman Schramm eine Serie von geschälten Fotografien. In seinen Bildern verdreht und verzerrt Schramm die Bildfläche, platziert sie in digital konstruierten Räumen und gelangt dabei paradoxerweise bei einer Form der Präsenz an, die sich aus dem Spiel zweier Farcen ergibt – eine Farce der Schale und eine ihres Inhalts. Die erste Farce betrifft das fotografische Bild selbst, das, verdreht und verzerrt wie es sich hier präsentiert, als Oberfläche der Repräsentation in den Blick kommt, wie sie einer Erfahrung von Wirklichkeit entgegengesetzt ist. Die zweite Farce entsteht aus der digitalen Unbestimmtheit und Vagheit von Schramms Räumen: Raum wird hier oft nur angedeutet, Wänden und Böden fügen sich nie so richtig zu einem zusammenhängenden Ganzen und verlieren sich stattdessen in der Weite des Nichts. Zusammengenommen schaffen diese zwei Farcen eine transformative Mise en abyme – der falsche dreidimensionale Raum der Fotografie wird in einen anderen, künstlichen dreidimensionalen Raum gestellt. Die Kombination beider resultiert in Momenten opaker Flächigkeit ebenso wie in fensterartigen, perspektivischen Durchblicken. Derartig komponiert bekommt das ursprüngliche

fotografische Bild etwas Additiveres als einen Rahmen: So unwahrscheinlich es sein mag, aber die dreidimensionale Präsenz des fotografischen Bildes als einem Objekt wird hier zu einer strukturellen Größe. *Mamey* (2014) beispielsweise zeigt eine exotische Frucht, eine sogenannte Große Sapote (span. Mamey). Sie ist teilweise geschält, sodass ihr fleischiges Inneres sichtbar wird. Platziert auf schwarzem Hintergrund sieht es so aus, als schwebte diese Frucht losgelöst durch die Weite des Raumes. Sie spiegelt sich auf einem gekachelten Boden davor. Selbst schon geschält, etabliert dieses Bild ein Kontinuum mit seinem Umfeld, das – auch wenn dieses Umfeld die phantasmagorische Unwirklichkeit der Frucht klar und deutlich betont – für seinen Teil dann eben doch eine greifbare Präsenz etabliert. Schramm schafft hier tatsächlich eine Art „geschälten Raum“, der ein Bild umschließen kann wie ein Container. So unwirklich und überzeichnet dieses Bild sein mag – in diesem Raum wird es deutlich zu einem autonomen, aber eben auch modifizierten Objekt.

Zwei weitere Arbeiten Schramms zeigen einen Pansen (*Tripe* und *Tripe and Pink Wall*, beide 2014). Beide Male wird das rohe Organ aufgerollt in Form einer Meeresschnecke präsentiert – eine Form der Oberfläche, die selbst schon an die Möbiusschleifenhafte Kontinuität zwischen der Schale und dem von ihr umschlossenen Objekt erinnert. Auf unterschiedliche schräge Flächen innerhalb der schiefen Geometrie dieser künstlichen Räume mit ihren uneindeutigen Gesetzen und gegenläufigen Schatten gesetzt, wirkt der Pansen, als entfalte er sich ganz aus seinem eigenen Gewicht heraus. Er nimmt im Verhältnis zu seinem Hintergrund eine Art skulpturale Präsenz an: eine Transformation und Verdinglichung. Sie findet im Bruch zwischen zwei Spielarten des Objekthaften statt – zwischen der Schale und den von ihr umhüllten Inhalten –, in einem Raum, in dem zwei verschiedene Medien zwar miteinander verbunden werden, aber ihre je eigene Körperlichkeit und Lesbarkeit mitbringen: Die Präsenz des Pansens ist das Resultat eines Scheiterns der ihn umgebenden Architektur mit ihrer wackeligen Stückwerkhaftigkeit und bar jeder properen Verfü gung. Das Scheitern des Raumes ist zugleich das Scheitern der Schale, die fehlende Variable, die im Akt des Schä lens entsteht. Die Schale erfüllt ihre Rolle als gebrochene Version des Rahmens.

Wie auch immer, man sollte diese Form der Präsenz nicht als Unmittelbarkeit in Echtzeit missverstehen. Rosalind Krauss verweist in ihrem Essay „Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus“ (1981) auf eine supplementäre Logik, die in den Leerräumen und Rahmungen surrealistischer Fotografie am Werk ist und mit der auf eine Form symbolischer Realität verwiesen werden

sollte – eine Realität, die die Surrealisten dazu einsetzten, um das empiristische Privileg der Wahrnehmung über die Repräsentation ebenso zu invertieren wie das Privileg des Sehens über das Schreiben. Sie schufen dabei eine Form von Natur-als-Zeichen – ein System, das einer Art deridascher Dissoziation und Differenz unterliegt. Mit Blick auf Man Rays *Monument à D. A. F. de Sade* (1933) – eine Nahaufnahme von Pobacken, die von einem auf den Kopf gestellten Kreuz gerahmt werden – beschreibt Krauss das Verfahren der Rahmung als Mittel, um einen derartigen Effekt zu erreichen:

„Die Pobacken und Schenkel des Modells sind so ausgeleuchtet, dass die physische Dichte des Körpers vom Bildzentrum nach außen immer mehr abnimmt, wodurch das Fleisch gegen die Ränder hin derart unspezifisch und flächig wird, dass es sich der Druckseite anzugleichen scheint. Vor dem Hintergrund dieser drohenden Auflösung der physischen Substanz wird der Rahmen als etwas erfahren, das die kollabierende Struktur der Körperlichkeit zusammenhält und durch die eher konzeptuelle Geste der Grenzziehung in ihrer Dichte bewahrt. Dieses Gefühl des strukturellen Eingriffs, des Rahmens in den Inhalt wird noch verstärkt durch den morphologischen Einklang – wir könnten auch sagen: den visuellen Reim – zwischen der Form des Rahmens und der Figur: Die durch die Fugen und Falten der fotografierten Autonomie gebildeten kreuzförmigen Linien ahmen die bestimmende Form des Rahmens nach. Als bereitwilliger hätte man das Objekt der Schändung fast nicht darstellen können.“¹

Wohingegen diese Art des Rahmens die Dichte einer fotografierten Form anfüllt, indem sie eine Art von Begrenzung auferlegt (im Fall von Man Ray heißt das: eine geometrische Begrenzung über natürliche Kurven legen), stellt die Schale die gleiche Körperlichkeit mit gegenteiligen Mitteln her. Denn die Schale wird in ein Kontinuum hinein gepellt – und dieses Kontinuum ist ins Unendliche offen, wie es sich auf Schramms Fotografien sowohl um die Kerne wie auch in den Ecken der künstlichen Environments entfaltet. Wirft man einen Blick auf frühere Werke Schramms, so findet sich die Logik des Rahmens beispielsweise in *Ohne Titel (Italien)* (2013): Als Beschnitt einer abstrahierten menschlichen Form. Auf Bildern wie *Auster* (2013) dagegen zeigt sich allmählich jene Art des schwebenden Effekts, wie sie in den Schalenbildern wie Mamey explizit werden wird. Freigestellt in einem schwarzen und weder flach noch tief erscheinenden Feld verhält sich Schramms *Auster* zu den beschränkenden Rändern des Rahmens ambivalent. Sie befindet sich weder auf noch in der schwarzen Fläche, die sie umgibt. Anders als der surrealistische Rahmen, der das

Ziel verfolgt, ein Nachdenken über die Realität von Kamera und Setting im Bezug auf die Grenzen der eigenen repräsentativen Bedingungen anzuregen, hält sich die Schale im Hinblick auf Grenzen wie von selbst zurück. Eine Schale verschwindet für gewöhnlich – und gibt seinen Inhalten damit eine Präsenz, die nicht symbolisch ist und die sich von der unzusammenhängenden Ein-zu-Eins-Logik der Signifikant-Signifikat-Unterscheidung eines Ferdinand de Saussure abhebt. Der Schale ist eine Art naturalistischer Unbestimmtheit eigen, die die symbolischen Mechanismen des surrealistischen Bildermachens Lügen straft. Im Vergleich kollabiert das System der Schale in etwas sehr viel Uneindeutigeres und Dreckigeres hinein.

Die Art und Weise, in der das geschälte Bild hinter der Unmittelbarkeit zurückbleibt, könnte man am besten mit einer missglückten sexuellen Anspielung vergleichen, eine Form der Sinnlichkeit ohne Erfüllung. Sie zieht sich durch „Satellite City“: in der eng gewundenen Öffnung auf *Chayote* (2014), in der seitlich verschobenen Nicht-Kopulation von Schildkröten (*Turtles*, 2014) oder in den körperlosen Cartoon-Augen, die gierig aus dem Dunklen herausstarren. Derlei Tropen spoten zusammengekommen der körperlichen Erfüllung – eine aufgeschobene Erotik, die sich am besten mit Schramms Porträts eines Mannes und einer Frau illustrieren lässt. Man sieht darauf ein Pärchen, das miteinander zu kommunizieren scheint, das sich aber nie auf der selben Fläche befindet. Die erwartungsvollen Blicke der beiden sind hinaus gerichtet in den dunklen Nichtraum der Schale, ohne Aussicht, vom jeweils Anderen beantwortet oder entgegnet zu werden. Sie wirken gefangen in der Enge ihrer kubischen Prismen oder werden in Bildern wie *Wall and Ixchel* (2014) von der Architektur der Schale an den Rand der Bildfläche gedrückt. Hier zeigt sich die Schale als eine Art Gefängnis – ein Labyrinth, das seine Bewohner in seine eigene Nicht-Zirkellogik zieht.

Es sind diese verschiedenen Unzulänglichkeiten, mittels derer es Schramm gelingt zu zeigen, dass die Schale als Mechanismus zum einen eine Art körperlicher Objekthaftigkeit bereitstellt und zum anderen Präsenz und Subjektivität in ihr eigenes Schema hinein abflacht. Schramms Bilder verweisen damit auch auf die Rolle, die räumliche Unbestimmtheit in der Werbung spielt – die semiarchitektonischen Räume von green screens und „Irgendwos“, die eine Form von unheimlicher und unstillbarer Objektlust antriggern. Diese Bilder dramatisieren eine Form körperlicher Entfremdung, abgespalten von größeren Netzwerken – oder „Satelliten“ – und vom Abschälen der Schale nahegelegt: eine unmögliche Entkoppelung von der Spezifität der entsprechenden Umgebung;

eine Umgebung, die von einer Art urbaner Einsamkeit erzählt, einer fetischistischen Systematisierung des Körperlichen, hineingegossen in eine überhöhte Wirklichkeit, die nicht ganz Wirklichkeit ist. In einer Arbeit wie *Street* (2014) findet sich dieser Effekt auf die Spitze getrieben. Man sieht dort das verdoppelte Bild einer Hand, die – vom Arm getrennt – versucht, durch den Rahmen eines Fensters zu greifen. Dieser Rahmen verhindert die taktile Erfahrung der Hand. Die Hand möchte die Straße berühren, bleibt aber am Ende in diesem Zwischenraum der Grenze stecken, im Abgrund, der sich vor der Erfüllung auf tut. Darunter, unter diesem misslungenen Berührung, findet sich die Straße selbst, geschält und schwebend, hineingezwirbelt in eine überhöhte, aber entleerte Präsenz. Dass das taktile Erfahren, das Erfühlen der Straße mit der Hand derart steckenbleibt, führt letztlich vor allem die Unerreichbarkeit des geschälten Objekts (der Straße) hinter Glas vor. Dieses Bild, kahl und schwebend, spricht von Verführung und von Unmöglichkeit – eine Venus im Schneckenhaus, eine ununterdrückbare Erektion. Es wird sanfte Grausamkeit ausgeübt, hier im Gefängnis eines Nichtraums der Fläche und des Screens.

1 Rosalind Krauss, „Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus“, in: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 131f.



Huitlacoche, 2014, C-Print, 100 x 75 cm