

VERFÜHRUNGEN.

ODER: DAS EI SPRICHT

von Kathrin Meyer

Die Redensart „wie ein Ei dem anderen gleichen“ drückt aus, dass Dinge oder Menschen einander zum Verwechseln ähnlich sehen. Was für Eier gilt, gilt für Bilder von Eiern bekanntermaßen noch lange nicht und niemand käme wohl auf die Idee, ein Ei mit einem Bild zu verwechseln. Bei einer Fotografie aber kann man annehmen, dass einmal ein Ei existiert hat, das nun auf der Fotografie zu betrachten ist. In den 1850er Jahren herrschte die weit verbreitete Ansicht, dass Fotografien die Wirklichkeit abbilden – und zwar genau. Dies stellte ein Problem im Hinblick auf den Kunstwerk-Status von Fotografien dar, denn wie sollte angesichts ihrer technisch bedingten Präzision eine künstlerische Interpretation der Wirklichkeit möglich sein? Der Pariser Intellektuelle Francis Wey hinterfragte diese Auffassung: In seiner 1851 erschienenen Abhandlung „Theorie des Porträts“ gab er zu bedenken, dass Fotografien zwar das vor der Kamera befindliche genau abbilden, es aber immer wieder anders zeigen, je nach Licht, Aufnahmewinkel, Position des Fotografierten usw.¹ Ein Ei gleicht also möglicherweise einem anderen, allerdings erzeugt jede Fotografie eines Eis gewissermaßen immer weitere Eier, mit jedem Bild.

Ohne zu wissen, ob Roman Schramm jemals diese Redensart im Sinn hatte, fällt mir auf, dass er wiederholt Eier arrangiert und fotografiert hat: fünf weiße Eier, die auf einem schwarz-weiß gemustertem Untergrund liegen (*Für Ernest Dichter*, 2007), fünf goldene Eier auf dem gleichen Untergrund (*Für Ernest Dichter*, 2009), dann ein einzelnes Ei auf aus dem Jahr 2013 und bis heute sind immer wieder Eier in verschiedenen Variationen auf seinen Bildern zu finden.

Ich komme gleich auf die Eier zurück, möchte aber vorher noch ein Fotobuch erwähnen, das im Jahr 2005 entstanden ist und den Titel *Tomaten* trägt. Auch hier geht es um die Interpretation von Bildern im Hinblick auf Zusammenhänge zwischen Fotografien und dem, was sie zeigen. Innerhalb eines Monats machte Roman Schramm fünf Fotos einer Tomatenpflanze auf einem Fensterbrett. Im Buch stehen zwei Fotos einander auf einer Doppelseite gegenüber, so dass jede mögliche Kombination einmal vorkommt. Mein Eindruck beim Durchblättern des Buches war, dass jede Doppelseite andere Fotos zeigt – und ist es nicht auch so? Denn jede Wiederholung und

Re-Kombination bringt tatsächlich ein anderes Bild hervor, mit unterschiedlichen Winkeln und Kontrasten. Das Tomatenbuch erscheint mir wie der Anfang einer Reihe von immer weiter ausgreifenden Versuchen, die Verhältnisse zwischen Fotografie, Fotografiertem, Betrachter und Künstler zu überprüfen, sie zu dehnen und aus dem Gleichgewicht zu bringen. Unter welchen Bedingungen erscheint ein Gegenstand im Bild als Darstellung eines außerhalb des Bildes vorhandenen Gegenstands? Unter welchen Bedingungen wird eine fotografische Darstellung als selbständiges Bild adressierbar, das sich vom dargestellten Gegenstand löst und genau diesen Abstand auch thematisiert? Wohin führt die Loslösung? Lässt sich ein Bild erzeugen, das eine so große sinnliche Intensität entwickelt, dass Betrachter meinen, es schmecken oder hören zu können?

Je länger ich über das Tomatenbuch nachdenke, desto stärker wird der Eindruck, dass der im Bild angedeutete Hinterhof gedanklich bereits die illusionistischen Räume enthält, die Roman Schramm auf seinen späteren Bildern inszeniert. Der Tomatenhintergrund im einfachen Spiel der Bildkombinationen zeigt immer noch einen Hinterhof, allerdings zugleich auch eine Lücke und damit eine Differenz zwischen zwei aufeinander bezogenen Darstellungen, aus denen heraus Betrachter wie Fotograf vergleichend, assoziierend, vielleicht auch rätselnd versuchen, das Gesehene und Gewusste, das Geahnte und Ange-deutete so zueinander ins Verhältnis zu setzen, dass es sinnvoll erscheint. Vielleicht auf der Suche nach einer Erklärung, nach etwas offensichtlich und unmittelbar Einleuchtendem, also nach einem Anker, der die Interpretationsversuche mal kurz ruhigstellt? Zurück zum vorhin bereits kurz erwähnten Bild *In Search of the Obvious*, das 2013 entstanden ist und unter anderem ein Ei zeigt. Hier eine Textstelle aus dem gleichnamigen Buch des Marketing-Experten Jack Trout: „Consider the dictionary definition of the word *obvious*: Easy to see or understood; plain; evident. With that definition, you begin to see why an obvious [marketing] strategy is so powerful. It’s simple, easy to understand, and evident. That’s why it works so well.“²

Trout präsentiert eine Strategie zur Entwicklung erfolgreicher Marketing-Kampagnen: Das Offensichtliche und Naheliegende soll definiert und in den Vordergrund gestellt werden. Schaut man sich Roman Schramms Bild an, scheint es die im Titel angesprochene Suche nach etwas Offensichtlichem ad absurdum führen zu wollen. Das Bild zeigt nicht ein einzelnes Motiv, sondern mehrere Ebenen übereinander, teils durch Schatten verbunden, teils einfach mit klarer Kante hineinmontiert. Das Vorgehen erinnert mich an

einige Gemälde René Magrittes mit ihren Überlagerungen, Aussparungen und Elementen, die zwar deutlich erkennbar sind, sich aber nicht so verhalten, wie es die Erfahrung mit den Gesetzen der Schwerkraft oder mit Texturen, Räumen und Körpern erwarten lässt. Offensichtlich („easy to see“) ist zugleich alles und nichts. Das Spiel des Nebeneinanderstellens von Räumen aus dem Tomatenbuch wird wieder aufgenommen, diesmal jedoch als Addition auf ein und derselben Fläche statt auf zwei nebeneinanderliegenden Buchseiten. Zudem werden nun Fotografien von Dingen mit komplett digital erzeugten Bildern zusammengebracht. Dass das Foto eines Fliegenpilzes hier eine Rolle spielt, passt zum Eindruck des Traumartigen und Irrealen, den dieses Bild bei mir hinterlässt. In einem digital rauschenden, gekrümmten Raum öffnet sich roh und flimmernd ausgeschnitten ein illusionistischer weiterer Raum, der mit digital erzeugten Texturen ausgestattet ist, die Feuchtigkeit andeuten oder Geschmolzenes, Schatten und Spiegelungen. Zwei Rechtecke (die ebenfalls Schatten werfen) zeigen rechts etwas Schwarzes, Glänzendes, das Falten wirft. Ein Detailfoto von einer Latexhose? Wieder etwas digital Erzeugtes, das einfach ein dreidimensionales Ding andeutet? Links ein Ei auf einem grünen Hintergrund (also einem Greenscreen, der potenziell durch beliebige andere Hintergründe ersetzt werden könnte). Da es sich in der digitalen pseudofeuchten Oberfläche spiegelt, eigentlich zwei Eier, aber hier ist offensichtlich, dass kein Ei dem anderen gleicht, sondern dass jedes Ei eine Behauptung ist. Die Behauptung nämlich, dass hier etwas dargestellt ist, das als Ei benannt werden könnte. Ein Ei, Eier, ei! Oder auch als weißes Oval, als Keimzelle oder als Bildgegenstand. Das Ei im Bild ist aber keineswegs ein Schlüssel zu den Bildern Roman Schramms, ebenso wenig wie die Tomaten. Ich glaube, die Eier sind Köder, die sich auch deshalb besonders gut als solche eignen, weil man weiß, dass der sichtbare Teil eines Eis einen unsichtbaren Teil enthält und damit ein Überschuss angesprochen ist, den Betrachtende imaginieren können, der aber nicht im Bild sichtbar ist. Was da wohl schlüpft?

So wie Roman Schramm auf der Bildfläche von *In Search of the Obvious* mehrere Bilder montiert, war auch seine 2013 im Kunstverein Hildesheim gezeigte Ausstellung „Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!“ eine Montage unterschiedlicher Texturen und Vektoren. Schramm begreift Ausstellungen häufig als Möglichkeit, sich neue Spielräume zu erschließen und war das erste einer Reihe neuer Bilder. Wenn ich mir die einzelnen Exponate der Ausstellung ansehe, fällt mir auf, dass Menschen in dieser Auswahl nur angedeutet erscheinen und kein einziges

Gesicht zu sehen ist (dabei nimmt auch die Auseinandersetzung mit Porträts einen festen Platz in Roman Schramms künstlerischem Schaffen ein – wobei er auch an diese die Fragen heranträgt, die er allgemein an die Fotografie oder vielmehr an die Wahrnehmung und Produktion von Bildern stellt, ob nun ein Mensch darauf zu sehen ist, eine abstrakte Struktur oder ein Turnschuh). Wenn im Zusammenhang mit diesen Bildern Menschen sichtbar sind, dann nur *live*, also leibhaftig im Ausstellungsraum, vor den Bildern. Die Bilder dieser Arbeitsphase zeigen zwar keine menschlichen Gesichter (also keine mimischen Ausdrücke, keine Augen), aber sie adressieren die Fähigkeit zu sehen, zu schmecken, zu spüren, eigentlich das gesamte Spektrum sinnlicher Erfahrung: indem sie taktile Erfahrungen von Feuchtigkeit, Festigkeit und Flüssigkeit, Weichheit und Härte visuell andeuten, jedoch ohne dass diese Texturen in einer Bilderzählung oder einem konkreten Objekt aufgehoben wären. Die Bilder dürfen sich verselbständigen (sich lösen vom Dargestellten) und signalisieren dabei Erfahrungen, die gar nicht dem Visuellen angehören, also hier nur in der Vorstellung existieren, die allerdings vom visuellen Erfassen angeregt wird.

Einige Bilder spielen offensiv mit der Wirkung von Farben (etwa die *Mimose*, 2012 oder *Solé Diesel*, 2007/2013) während andere sich eher auf haptische, womöglich auch auf geschmackliche Erfahrungen beziehen – so etwa im Fall der *Auster* (2012), deren hyperrealistische und stark vergrößerte Darstellung den Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn anzusprechen scheint. Zwei abstrakte Bilder sind als *Stimme Blau* und *Stimme Lila* (beide 2013) betitelt und adressieren damit das Hören beziehungsweise den Körper als Sitz der Stimme und den Resonanzraum, den Stimmen schaffen. Über die gesamte Bildfläche hinweg zieht sich eine amorphe, unordentliche Struktur, die zum unteren Bildrand hin dichter wird und eine Krümmung andeutet. Die *Stimme Lila* hat einen solch intensiven Farbton, dass das Bild sofort Aufmerksamkeit einfordert und über den Bildrand hinaus abstrahlt, die Netzhaut kitzelt und vielleicht etwas zum Klingen bringt, sodass die „Bild-Stimme“ Betrachtende bedrängt oder beflügelt, festhält oder abstößt. Es handelt sich bei diesen Arbeiten nicht um Fotografien, sondern um digital erzeugte 3D-Texturen. Ein Bezug auf einen außerhalb der Bildfläche liegenden Referenzpunkt ist ausgeschlossen und auch die Frage der Ähnlichkeit stellt sich nicht zwingend. Bezugspunkt ist nichts Greifbares, Berührbares, sondern das, was das Bild erzeugt: eine Atmosphäre.³ Die *Stimmen* erscheinen mir als experimentelle Zuspitzungen von Schramms lustvollen Spielen mit Ähnlichkeitsbeziehungen (etwa zwischen Eiern, Eiern auf Bildern und Bildern

von Eiern) und mit dem Potential von Bildern, das gesamte Spektrum menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit zu adressieren und zu aktivieren. Insgesamt funktionieren Roman Schramms Bilder wie Köder, sie verführen zum Tanz mit Interpretationsweisen und Sinneswahrnehmungen und laden zum Genuss des Scheinens und Erscheinens. Jean Baudrillards 1979 verfasster Text *Von der Verführung* beschreibt die subversive Kraft einer verführerischen Verwendung von Zeichen, die sich dadurch auszeichnet, dass sie jegliche Ordnung überschreitet:

„In der Verführung hingegen ist es in gewisser Weise das Manifeste, der Diskurs in seiner höchsten *Oberflächlichkeit*, was sich gegen die (bewußte oder unbewußte) tiefe Bestimmung wendet, um sie zunichte zu machen und durch den Zauber und die Fallstricke des Scheins zu ersetzen. Ein keineswegs frivoler Schein, sondern der Schauplatz eines Spiels und eines Einsatzes, einer Leidenschaft für die Verdrehung – die Zeichen selbst zu verführen ist wichtiger als das Zutreten welcher Wahrheit auch immer –, diese Leidenschaft wird von der Deutung vernachlässigt und auf ihrer Suche nach einem verborgenen Sinn zerstört.“⁴

Diese Verführung zielt darauf, kohärente und geschlossene Ordnungen zu verwüsten und die Zeichen zu einem eigenen Zweck einzusetzen, der nicht darauf aus ist, zu einer tieferen Wahrheit vorzudringen oder sinnhafte Zusammenhänge zu konstruieren. Die Verführung hält die Dinge in der Schwebe, lebt von der Unendlichkeit der Möglichkeiten und vom So-Tun-Als-Ob.

Die Zeichen selbst zu verführen – Roman Schramms bildliche Kombinationsvorschläge lassen an die Formulierung Lautréamonts in *Die Gesänge des Maldoror* denken: schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch. Schramm initiiert Spiele des Zeigens und Imaginierens, er inszeniert unerwartete Zusammenhänge, Gegenüberstellungen bis hin zu Verschlingungen. Glückliche Zufälle und eine Art flanierende Bewegung durch Bilder, Texte und Objekte sowie genaue Beobachtungen von Sehgewohnheiten und Wahrnehmungssteuerungen (etwa in der Werbung) gehen in Schramms fertige Bilder ein, die immer noch von dieser Unruhe und dem suchenden, auch versuchenden Tasten, dem Heranziehen und Entfernen, Schichten und Freilegen erzählen. Die Bilder verführen wohl auch Schramm selbst und ich vermute, genau darin liegt ein Teil des Vergnügens: nicht zu wissen, wo man ankommt und dahin zu gelangen, wo man noch nicht war, durch Bilder, die so gegenständig wie unwirklich sind. Wie Alice, die

durch den Spiegel geht und auf ein sprechendes Ei trifft, das sich keine Gesichter merken kann. Schöne Beine in regenbogenfarbigen Strumpfhosen werden in Roman Schramms Arbeiten *Ohne Titel (Italien)* und *Ohne Titel (Frankreich)* (beide 2013) zu abstrakten Flächen vor grauen Hintergründen. Das gestochen scharf dargestellte Gewebe erinnert an Leinwand, die Form an freigestellte Elemente, die für eine weitere Verwendung präpariert werden. Dazu gesellt Schramm je ein „Beinchen“ (das Foto einer türkis lackierten Salzteigskulptur). Die Beine und die Beinchen. Die Beinchen als Stiefel oder Croissant, die Beine als F oder I. Oder doch springende Delphine über einem Regenbogen? Ein künstliches Hüftgelenk? Die Dinge tanzen einen Reigen, zucken zum Beat der Sinnbildungsversuche, angeleuchtet von einer strahlend-digitalen Techno-Sonne. Und so sind wir (zusammen mit dem Künstler) mittendrin im Spiel von Schein und Verführung, dessen Bedingungen mit jedem Bild neu formuliert und reflektiert werden.

1 Vgl. Jan von Brevern: „Das Problem der Ähnlichkeit. Francis Wey, Charles Nègre und die Theorie des Porträts“, in: Michael Hagner/Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (Hrsg.): Charles Nègre. *Selbstporträt im Hexenspiegel*, München 2014, S. 67–75, hier S. 67.
2 Jack Trout: *In Search of the Obvious. The Antidote for Today's Marketing Mess*, Hoboken, NJ 2008, S. 2.
3 Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 2. Aufl., Berlin 2014, S. 96, f.
4 Jean Baudrillard: *Von der Verführung*, München 1992, S. 78f. (orig. *De la séduction*, Paris 1979)

SEDUCTIONS.

OR: THE EGG SPEAKS

by Kathrin Meyer

The saying “as like as one egg and another” expresses that things or people may look very much alike. What is true for eggs, of course, is by far not valid for images of eggs, and no one would mistake an egg with an image. With a photograph, however, one could assume that there once existed an egg, which now can be observed on the photograph. In the 1850s the widely held opinion prevailed that photographs depict reality—and do so precisely. This posed a problem concerning the status of photographs as artworks, for how could an artistic interpretation of reality be possible in view of such a technically based precision. The Parisian intellectual Francis Wey questioned this concept: In his essay “Theory of the Portrait” he pointed out that even though photographs accurately depict the object in front of the camera, they show it in many different ways, depending on the light, the shooting angle, the position of the photographer etc.¹ One egg thus may resemble another egg, each photography, however, virtually creates further eggs with each new image.

Without knowing whether Roman Schramm ever had this saying in mind, I have noticed that he repeatedly arranged and took pictures of eggs: five white eggs lying on a black-and-white patterned pictorial ground (*Für Ernest Dichter*, 2007), five golden eggs on the same background (*Für Ernest Dichter*, 2009), followed by a single egg in the work *In Search of the Obvious* from 2013, and until today eggs continue to appear in his pictures in different variations.

I will get back to the eggs shortly, but first would like to mention a photo book published in 2005 under the title *Tomaten*. It also deals with the interpretation of images with regard to correlations between photographs and what they are depicting. Within one month Roman Schramm took five photos of a tomato plant on a window sill. In the book, two photos are set in comparison on facing pages, presenting all possible combinations once. My impression while going through the book was that each double page showed different photos—and isn’t this actually the case? For each repetition and re-combination indeed brings about another image, with different angles and contrasts. The book *Tomatoes* seems to me like the beginning of a series of continually expanded experiments exploring the relations between

photography, the depicted object, the viewer and the artist—attempts aimed at extending them and throwing them off balance. Under which circumstances does an object in the picture appear as a representation of an object existing outside of the image? Under which circumstances does a photographic representation become an independent image that detaches from the depicted object and deals with specifically this distance? Where does this detachment lead to? Is it possible to create an image featuring such intense sensual qualities that the viewer thinks he can taste or hear it?

The longer I think about the tomato book, the more I gain the impression that the backyard hinted at in the image already conveys the conception of illusionistic spaces that Roman Schramm staged in his later pictures. In this simple play with image combinations, the background of the tomatoes still shows a backyard, but it simultaneously displays a gap. Thus a difference emerges between two representations related to one another, from which viewers, much like the photographer, by comparing, associating, perhaps even guessing, try to bring what they are seeing, what they know, what they assume, or what is being suggested, into a relationship which somehow seems to make sense. Are we searching for an explanation, something obvious and directly understandable, for an anchor capable of calming, just for a moment, our attempts at interpretation?

Back to the briefly aforementioned image *In Search of the Obvious* of 2013, which, among other things, depicts an egg. In this context, a quote from the book under the same title by the marketing expert Jack Trout: “Consider the dictionary definition of the word *obvious*: Easy to see or understand; plain; evident. With that definition, you begin to see why an obvious [marketing] strategy is so powerful. It’s simple, easy to understand, and evident. That’s why it works so well.”²

Trout presents a strategy for the development of successful marketing campaigns: The obvious and palpable is to be determined and brought to the fore. Looking at Roman Schramm’s image, it appears that the search for something obvious indicated in the title is intended to be reduced to absurdity. The image does not show a single motif, but rather presents several overlaid levels, partly connected by shadows, partly mounted into the image with a clear-cut edge. This procedure reminds me of some paintings by René Magritte with their superimpositions, blank spaces and elements, which are clearly recognizable but function in an unexpected manner when it comes to our experience with the laws of gravity or in

relation to textures, spatiality and bodies. The obvious or “easy to see” is at once everything and nothing. The play with the juxtaposition of spaces is taken up again from the tomato book, this time, however, in the form of supplementation on one and the same plain instead of on two book pages facing each other. Besides this, photographs of real objects are fused with fully digitally created images.

The fact that the photo of a toadstool plays a role here fits the dream-like and unreal impression this picture gives me. Within a digitally noisy, curved space, in a rough and flickering cut-out style, another illusionistic space is opened up, a space furnished with digitally produced textures implying dampness or molten matter, shadows and reflections. Two rectangles on the right (also throwing shadows) show something black and shiny with creases. A detail shot of a pair of latex trousers? Another undefined digital image insinuating some three-dimensional thing? To the left side there is an egg before a green background (a kind of green screen, readily replaceable by any other background). As it is reflected in the pseudo-damp surface, we are actually looking at two eggs. This time, however, it is obvious that no one egg resembles the other, but that each egg is a separate assertion, namely the claim of something being depicted that one could call an egg. One egg, eggs, eggish! Or rather call it a white oval, a germ cell, or simply a subject matter. The egg in the image, however, in no way is a key to Roman Schramm’s works, nor are the tomatoes. I believe that the eggs are meant to draw attention. They serve as a particularly useful lure because we all know that the visible part of an egg contains an invisible part. A surplus is being addressed here, which observers are able to imagine, but which is not visible in the picture. What is hatching there?

In the same way Roman Schramm assembled several images on the picture plain of *In Search of the Obvious*, his exhibition “Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag!” at the Kunstverein Hildesheim in 2013 featured an assemblage of various textures and vectors. Schramm sees exhibitions as an opportunity to explore new realms of play, and *In Search of the Obvious* was the first of a series of new pictures. Looking at the individual exhibits of the show, I noticed that in this selection people appear in merely suggested form, and not a single face is to be detected, (though dealing with portraits certainly has been a focus of Schramm’s artistic work—and he confronts them with same questions that he generally addresses to photography, or he rather reflects upon the perception and production of images, whether humans are to be seen, an abstract structure or a sneaker).

If in the context of these images humans are present, then only “live”, meaning in person in the exhibition space, in front of the pictures. The works of this phase do not show human faces (no facial expressions, no eyes), but they address the capacity to see, to taste, to feel, basically the whole gamut of sensual experience, by visually alluding to tactile experiences of dampness, solidity and fluidity, softness and hardness. The presented textures achieve this, however, without referring to a pictorial narrative or a concrete object. The images are allowed to work on their own (to become detached from the depicted matter), signaling experiences beyond the visual realm. They are merely a product of one’s imagination, which indeed is inspired by one’s visual perception.

Some images provokingly play with the effect of color (such as *Mimose*, 2012, or *Solé Diesel*, 2007/2013), while others rather refer to haptic experiences or even experiences related to taste. This can be said of the work *Auster* (2012), whose hyper-realistic and drastically enlarged representation seems to appeal to our sense of smell, taste and touch. Two abstract pictures are titled as *Stimme Blau* and *Stimme Lila* (both 2013), and thus address our hearing or the body as the seat of the voice and the resonance chamber created by voices. An amorphous, disorderly structure covers the entire pictorial plain and towards the lower edge becomes more dense, suggesting a curvature. The work *Stimme Lila* has such an intense color that the picture immediately demands attention. Beaming beyond its frame, it tickles the eye and possibly strikes a chord, so that the viewer of this “picture voice” may feel either distressed or uplifted, attracted or repulsed. These pictures are not photographs, but rather digitally produced 3-D textures. Here, referring to a reference point located beyond the image itself can be excluded and also the question of resemblance is not necessarily of relevance. The point of reference is nothing tactile, nothing touchable, but rather what is created by the picture: an atmosphere.³ They seem to me like experimental exaggerations of Schramm’s enthusiastic play with similarities and simulation (between eggs, eggs in pictures, pictures of eggs) and with the potential of images to address and activate the entire range of human perceptive ability.

Altogether, Roman Schramm’s pictures are intended to be enticing; they seduce you to participate in the dance of interpretation and sensual perception and invite to the pleasure of illusion and deception. Jean Baudrillard’s text *Seduction* of 1979 describes the subversive force of seductively employed signs, characterized by the transcendence of any order:

“In seduction, by contrast, it is the manifest discourse—discourse at its most superficial—that turns back on the deeper order (whether conscious or unconscious) in order to invalidate it, substituting the charm and illusion of appearances. These appearances are not in the least frivolous, but occasions for a game and its stakes, and a passion for deviation—the seduction of the signs themselves being more important than the emergence of any truth—which interpretation neglects and destroys in its search for forbidden meanings.”⁴

This seduction aims at destroying coherent and closed structures and employing signs for an individual purpose, which does not strive to attain any deeper truth or to create meaningful contexts. Seduction keeps matters unresolved, lives from the infinity of options and draws its strength from pretending as if.

Seducing the signs themselves—Roman Schramm’s pictorial propositions for combinations recall what Lautréamonts formulated in *Les Chants de Maldoror*: “...beautiful like the coincidental meeting of a sewing machine and an umbrella on the dissecting table.” Schramm initiates play in the context of representation and imagination; he stages unexpected correlations, comparisons, even entanglements. Lucky coincidences and a kind of drifting through images, texts and objects as well as precise observations related to seeing habits and influences on perception (as for example in advertising) have entered Schramm’s finished works—works that continue to speak of a restlessness, of searching and tentative steps, of attraction and withdrawal, layering and exposing.

Schramm himself seems to be seduced by the images, and I suppose that precisely this is part of the pleasure: not knowing where one will arrive and arriving where one never has been before, by means of pictures that are as figurative as they are unreal. Like Alice who walks through the mirror and encounters an egg that speaks but cannot remember faces. In his works *Ohne Titel (Italien)* and *Ohne Titel (Frankreich)* (both of 2013), beautiful legs in rainbow-colored tights are transformed into abstract plains before grey backgrounds. The accurately elaborated texture recalls canvas, the shape reminds of isolated elements being prepared for further use. Schramm supplements each by one “little leg” (a photo of a salt dough sculpture painted in turquoise). Legs and little legs. The little legs as boots or croissants, the legs as the letters F or I. Or are they dolphins jumping over a rainbow? An artificial hip joint? The objects perform a round dance, twitching to the beat of attempts at making some kind of sense, illuminated by a gleaming digital techno sun.

And so we find ourselves (together with the artist) in the midst of a play with pretense and seduction, whose conditions are reinvented and newly reflected with each picture.

1 Cf. Jan von Brevern: „Das Problem der Ähnlichkeit. Francis Wey, Charles Nègre und die Theorie des Porträts“, (freely translated as: “The Problem of Resemblance. Francis Wey, Charles Nègre and the Theory of Portraiture,”) in: Michael Hagner/ Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (pub.): *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel* (freely translated as: *Charles Nègre. Self-portrait in the Mirror of Witch*), Munich 2014, pp. 67–75, here p. 67.
2 Jack Trout: *In Search of the Obvious. The Antidote for Today’s Marketing Mess*, Hoboken, NJ 2008, p. 2.
3 Cf. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (freely translated as: *Atmosphere. Essays on new Aesthetics*), 2. Ed., Berlin 2014, p. 96, cont.
4 Jean Baudrillard: *Seduction*, Montréal 1990, p.53 (orig. *De la séduction*, Paris 1979)