

Rahmenbrüche, Rahmenwechsel

herausgegeben von Uwe Wirth,
unter Mitarbeit von Julia Paganini

Band 4 der Reihe *Wege der Kulturforschung*
herausgegeben von Uwe Wirth und Veronika Sellier
im Auftrag des Migros-Kulturprozent

Mit Beiträgen von

Aleida Assmann, Jan Assmann, Claudia Benthien,
Marcus Burkhardt, André Eiermann, Björn Ganslandt, Sönke Gau,
Annette Gilbert, Saskia Henning von Lange, Ludwig Jäger,
Marie Lottmann, Thomas Meinecke, Claudia Öhlschläger,
Mirjam Schaub, Alex Silber, Beat Suter, Uwe Wirth,
Irmgard M. Wirtz und Tim Zulauf

Kulturverlag Kadmos Berlin

Logiken und Praktiken der Kulturforschung
Band 4 der Reihe *Wege der Kulturforschung*
herausgegeben von Uwe Wirth und Veronika Sellier
im Auftrag des Migros-Kulturprozent

Diese Publikation entstand im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Wege der Kulturforschung* des L'arc Romainmôtier, eine Institution des Migros-Kulturprozent.

MIGROS **kulturprozent**

Das Migros-Kulturprozent ist ein freiwilliges, in den Statuten verankertes Engagement der Migros für Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft

www.kulturprozent.ch

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Standart

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-175-0

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-175-1

Inhalt

Dank	11
<i>Uwe Wirth</i>	
Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, <i>welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde</i>	15
<i>Jan Assmann</i>	
Sakramentale Ausdeutung. Rahmenbedingungen magischer Sprache im Alten Ägypten	61
<i>Ludwig Jäger</i>	
<i>Reframing</i> : Rahmenbrüche und ihre transkriptive Bearbeitung	77
<i>Claudia Öhlschläger</i>	
Erzählte Rahmen: Realismus als Problem	99
<i>Irmgard M. Wirtz</i>	
Autobiographische Rahmenwechsel: Thomas Bernhard und Urs Widmer	125
<i>Aleida Assmann</i>	
Rahmungen und Rahmenbrüche in den Installationen Boltanskis . .	141
<i>Saskia Hennig von Lange:</i>	
Das Innerste ist außen. Von der Durchlässigkeit spätmittelalterlicher Rahmen.	157
<i>Mirjam Schaub</i>	
<i>Larger than life?! Zwei berühmte Unterscheidungen – Kunst/Nichtkunst und Leben/Kunst – geraten ins Wanken. Lässt sich der Rahmen unserer Kunsterfahrung überhaupt noch sprengen in Zeiten eines ubiquitär gewordenen Kunstraums wie -begriffs? . .</i>	179
<i>Tim Zulauf</i>	
<i>Die Zeitschrift in der Rahmenhandlung – Tim Zulauf im Gespräch mit Sönke Gau</i>	201

<i>Tim Zulauf/KMUProduktionen</i>	
Dokumentarteil und Bilderseiten zum Projekt <i>Die Zeitschrift in der Rahmenhandlung</i>	208
<i>Die Zeitschrift in der Rahmenhandlung</i> – Eine installative Dramatisierung der Ausstellungsräume*	212
<i>Annette Gilbert</i>	
Leere Rahmen. Das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen . .	217
<i>Björn Ganslandt</i>	
Typographische Rahmenbrüche	241
<i>André Eiermann</i>	
›Was geht hier eigentlich vor?‹ Rahmenwechsel und Rahmenbrüche in <i>White Cube</i> und <i>Black Box</i>	257
<i>Claudia Benthien</i>	
<i>Performed Poetry</i> : Situationale Rahmungen und mediale ›Über-Setzungen‹ zeitgenössischer Lyrik	287
<i>Marcus Burkhardt</i>	
Digitale Möglichkeitsräume: Rahmungsprozesse diesseits des Notwendigen.	313
<i>Beat Suter</i>	
<i>Boundary Breaker</i> . Rahmenbrüche in Videogames.	331
<i>Marie Lottmann</i>	
Design und Differenz: Rahmen und Brüche in Science-Fiction-Serien	349
<i>Ein Gespräch mit Thomas Meinecke</i>	
Rahmen/Wechsel/Brüche. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke	371
<i>Alex Silber</i>	
GENESIS – BLAUMACHEN	390
Zu den Autorinnen und Autoren	396
Bildnachweise	400

Rahmenbrüche, Rahmenwechsel.
Nachwort des Herausgebers,
*welches aus Versehen des Druckers zu
einem Vorwort gemacht wurde*

UWE WIRTH

Der Begriff des Rahmens hat in den letzten Jahrzehnten in unterschiedlichsten Kontexten Konjunkturen erlebt: in der Anthropologie und der Soziologie als kontextsensibler Handlungsrahmen, in den Theaterwissenschaften als Inszenierungsrahmen, in der Literaturwissenschaft als paratextuelle Rahmung, in der Linguistik als kognitiver Repräsentationsrahmen respektive als Skript – und, nicht zu vergessen, in der Kunstwissenschaft als Bildrahmen. Dabei steht jede »Aufmerksamkeit für Rahmungen«¹ in einem Spannungsverhältnis zwischen einem Interesse für explizite, sprich: materielle und insofern sichtbare Formen der Rahmung einerseits und einem Interesse für implizite, konzeptionelle, sprich stillschweigend vorausgesetzte Interpretationsrahmen andererseits. Zugespitzt formuliert könnte man sagen: Das Problemfeld ›Rahmen‹ wird durch das Verhältnis von phänomenaler *Rahmenwahrnehmung* und funktionalem *Rahmenwissen* bestimmt, wobei sich in der Verhältnisbestimmung zugleich die *Rahmenbedingungen* von textuellen, theatralen, pikturalen und technischen Konfigurationen zeigen.

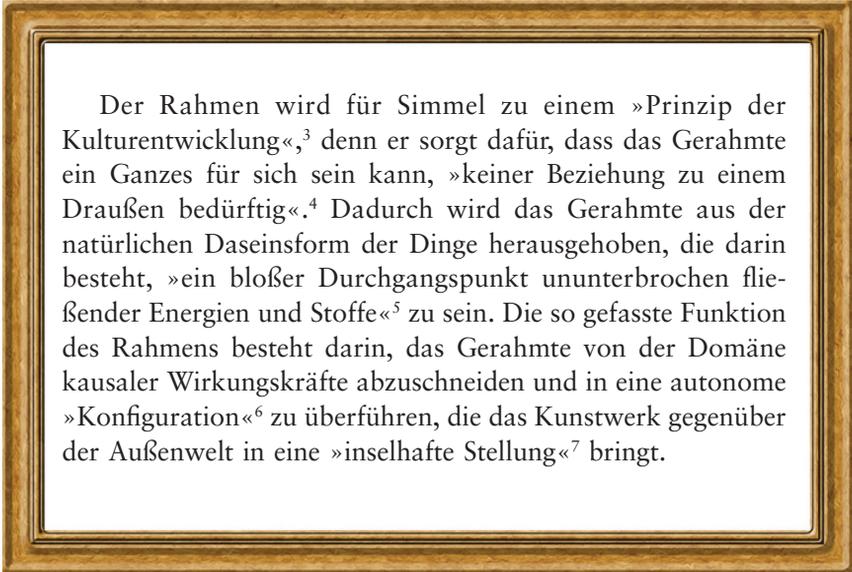
Häufig geschieht dieses ›Sich-Zeigen‹ freilich erst in dem Moment, in dem es zu Interferenzen kommt, also dann, wenn ein Rahmungsprozess gestört wird, oder wenn etwas aus dem Rahmen fällt und deshalb eine Neu-Rahmung nötig wird. Dergestalt machen Rahmenbrüche und Rahmenwechsel die stillschweigend vorausgesetzten Rahmenbedingungen explizit.

So verweist, um ein willkürliches Beispiel zu wählen, jeder Fehler des Druckers auf die drucktechnischen Rahmenbedingungen. Ja, es gibt sogar die Möglichkeiten, derartige Fehler absichtlich in Szene zu setzen, um die Aufmerksamkeit für Rahmen zu erhöhen.

¹ Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 415.

Neben der Frage nach den Rahmenbedingungen hat es jede Rahmen-Analyse auch mit dem Problem der Grenzziehung als konstitutivem Aspekt der Formgebung – insbesondere von Kunstwerken – zu tun.

So bestimmt Georg Simmel in seinem Essay zum Bildrahmen aus dem Jahre 1902 die Funktion des Rahmens dahingehend, dass dieser »die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in *einem* Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt«.²



Das Herausheben aus der natürlichen Daseinsform der Dinge impliziert eine Transformation kausaler Wirkungskräfte in finale Wirkungskräfte, die dem Zweck gehorchen, eine integrale Einheit, ein Ganzes zu schaffen. Die ästhetische Position des Rahmens wird, wie Simmel ausführt, »durch jene Energien seiner Form bestimmt [...], deren gleichmäßiges Fließen ihn als den bloßen Grenzhüter des Bildes charakterisiert«.⁸ Die Grenzhüterfunktion des Rahmens besteht dabei in einer zugleich einschließenden und

² Simmel: »Der Bildrahmen«, S. 101.

³ Ebd., S. 107.

⁴ Ebd., S. 101.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 103. Der Begriff der Konfiguration kann hier durchaus auch im Sinne Benjamins als Setzung eines »absoluten Zusammenhangs« gefasst werden. Vgl. Benjamin: »Fragmente vermischten Inhalts«, S. 32.

⁷ Simmel: »Der Bildrahmen«, S. 102.

⁸ Ebd., S. 106.

ausschließenden konstitutiven Geste der Begrenzung, durch die aus einem Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien eine Art kanalisierender Kontrollpunkt wird. Durch eben diese Kontrollfunktion erhält der Rahmen einen logischen Wert, nämlich den einer negierenden Differenz, durch die Kontextgrenzen markiert werden.⁹ Über die Artikulation einer Differenz konfiguriert der Rahmen eine »apperzeptive Rahmenschau«,¹⁰ die das Gerahmte in eine Opposition zu allem manövriert, was außerhalb des Rahmens liegt.¹¹

Auf eine kurze Formel gebracht kann man mit Victor Stoichita sagen: »Der Rahmen trennt das Bild von allem, was Nicht-Bild ist. Er definiert das Gerahmte im Gegensatz zu dem, was sich außerhalb des Rahmens befindet, der Welt des bloßen Alltags.«¹² Seine Funktion als Symbolisierung einer Grenze erfüllt der Rahmen so besehen dadurch, dass er zur Verkörperung eines definitorischen ›Nicht‹ wird, das den Akt der Grenzziehung als Setzen einer Demarkationslinie vollzieht, der wiederum ein logischer Wert zugeschrieben wird. Damit erhält der Rahmen die Funktion einer gleichzeitig einschließenden und ausschließenden Linie, »welche die Einzelheiten eines logischen Typs von denen eines anderen scheidet.«¹³ Eine fast gleichlautende Formulierung wie Stoichitas für den Bildrahmen begegnet uns bezüglich der Rahmung von Wort-Kunstwerken bei Jurij Lotman. Er schreibt, der Rahmen eines literarischen Textes zeichne sich dadurch aus, dass er jene Grenze darstelle, die den »Text von allem trennt, was Nicht-Text ist.«¹⁴ Entscheidend ist für ihn, dass der Rahmen des Textes einen

⁹ Vgl. hierzu auch Batesons in *Ökologie des Geistes* entwickelten Begriff des psychologischen Rahmens, der sowohl in Analogie zum Bildrahmen als auch zum mathematischen Mengenbegriff konzipiert wird. Vgl. S. 252ff. Dabei wird der Rahmen als exklusive und als inklusive Operation gefasst, die dazu dienen sollen, die »Wahrnehmung des Betrachters zu ordnen oder zu organisieren«. Diese Organisationsleistung wird bezogen auf das wahrnehmungspsychologische Modell von Figur und Grund. »Die Wahrnehmung des Grundes muß positiv unterdrückt und die Wahrnehmung der Figur (in diesem Fall des Bildes) muß positiv verstärkt sein«. Insofern ist die logische Differenz psychologischer Rahmen auf das bezogen, was Bateson als »Prämisse« bezeichnet: »Der Bilderrahmen sagt dem Betrachter, daß er bei der Interpretation des Bildes nicht dieselbe Art des Denkens anwenden soll, die er bei der Interpretation der Tapete außerhalb des Rahmens einsetzen könnte«. Ebd., S. 254. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kontext-Begriff und Rahmenbegriff findet sich in Mieke Bals Buch *Travelling Concepts* im Kapitel »Framing« (S. 133–171).

¹⁰ Langen: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, S. 7ff. sowie Wagner-Egelhaaf: »Rahmen-Geschichten«, S. 115f.

¹¹ Vgl. Marin: »The Frame of Representation and Some of its Figures«, S. 82: »[T]he stuff of perceptive syntheses that the recognition of things articulates as difference, is transformed by the frame into an opposition where representation identifies itself as such through an exclusion of any other object from the field of sight«.

¹² Stoichita: *Das selbstbewußte Bild*, S. 46.

¹³ Bateson: *Ökologie des Geistes*, S. 256.

¹⁴ Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 300.

interpretativen Rahmen impliziert, der dem Prinzip der Demarkationslinie gehorcht:

Ein und dieselben Worte und Sätze werden auf verschiedene Weise in Sujet-Elemente gegliedert, je nachdem, wo die Linie verläuft, die den Text vom Nicht-Text abgrenzt. Was jenseits der Linie verläuft, gehört nicht zur Struktur des Werkes: es ist entweder kein Werk oder es ist ein anderes Werk.¹⁵

Hier wird nun auch deutlich, dass die definierende Geste der Rahmung als Akt der Grenzziehung werkkonstitutiven Charakter hat, indem sie, wie ja auch schon bei Simmel und Stoichita anklang, mit der Setzung einer Trennlinie zur Außenwelt einen abgeschlossenen Werkraum bildet, der sich nach innen hin als Zusammenschluss konfiguriert.

Diesem, auf einem setzenden, definitiven Grenzziehungsakt beruhenden und einer Logik des *entweder-oder* gehorchenden, *festen* Rahmenkonzept kann ein dynamisches Konzept der *unfesten* Rahmung gegenüber gestellt werden.¹⁶ Ausgehend von der in poststrukturalistischen Theoriezusammenhängen immer wieder vertretenen These, dass sich Texte in Bewegung befinden, wird diese Dynamik auch den Rahmen von Texten zugeschrieben. Dabei lässt sich der »Text in Bewegung« wahlweise als *écriture*, als »Produktivität«¹⁷ oder als »Gewebe«¹⁸ fassen. So behauptet Michel Foucault in seiner *Archäologie des Wissens*, dass die »Grenzen des Buches [...] nie sauber und streng geschnitten« sind, da jedes Buch »ein Knoten in einem Netz«, ein »Spiel von Verweisen«¹⁹ auf andere Bücher und Texte sei. In die gleiche Richtung geht Derridas Auffassung vom »erweiterten Text«, der, wie es in seinem Essay »Überleben« heißt, »kein abgeschlossener Schriftkorpus« mehr ist, »kein mittels eines Buchs oder mittels seiner Ränder eingefaßter Gehalt«, sondern ein »differentielles Netz«, ein »Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verweisen«.²⁰ Neben der Netz-Metapher bringt Derrida dabei auch die Ufer-Metapher ins Spiel: insbesondere, wenn er die Grenzen des Textes an einer Stelle als »fließende Randung« (*bordure*) bezeichnet, im Gegensatz zu eindeutig identifizierbaren »Rändern« (*marges*), welche durch die Bestimmung von

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. hierzu die Einleitung »Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media« von Werner Wolf zu dem Sammelband *Framing Borders*, der die Rahmenproblematik im Spannungsfeld zweier Fragestellungen parametrisiert, nämlich erstens: handelt es sich bei *frames* um »static cognitive ›storage systems‹ (sometimes related to stereotypes)« oder bezeichnet *framing* eine »›dynamic activity.« (S. 2). Zweitens: Ist ein *frame* ein »meta-concept« oder ist er eine »configuration of concepts«? Ebd., S. 4.

¹⁷ Kristeva: »Der geschlossene Text«, S. 194.

¹⁸ Barthes: *Die Lust am Text*, S. 94.

¹⁹ Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, S. 36.

²⁰ Derrida: »Überleben«, S. 130.

Anfang und Ende, durch Titel und Unterschrift das innerhalb des Rahmens liegende Textuelle und das außerhalb des Rahmens liegende Referentielle klar voneinander trennen. Allerdings, fährt Derrida gleich im Anschluss fort, »ertränkt« auch ein begrifflich »entgrenzter Text«²¹ nicht alle Grenzen. Vielmehr unterhält die Kraft, die in einem Text »wirkt und etwas in ihm *ins Werk setzt*, eine wesentliche Beziehung mit dem Spiel der Rahmung und der paradoxalen Logik der Grenzen«.²²

Bemerkenswerterweise schwingt in dieser Auffassung Derridas einer ›fließenden Randung‹ auch die Idee Simmels mit, wonach die ›inselhafte Stellung‹ des Kunstwerks gegenüber der Außenwelt durch den Rahmen bewirkt wird, weil dieser »wie ein Strom zwischen zwei Ufern«²³ verläuft. Der Rahmungsprozess scheint dieser doppelten Logik zu gehorchen: zum einen besteht offensichtlich ein Bedürfnis nach definitiven Akten der Grenzziehung, die entsprechende logische Geltungsansprüche implizieren und damit auch entsprechen Geltungsbereiche festlegen; zum anderen scheint es Zeiten der Verflüssigung, ja der Überflutung festgelegter Grenzen zu geben, die zwar nichts an der ›inselhaften Stellung‹ des Kunstwerks ändern, wohl aber, um im Bild zu bleiben, die Form dieser Insel, ihre Ränder, verändern können. Insofern wirft jeder Text – und überhaupt jedes Kunstwerk – die »question du liminaire«²⁴ auf, die sich nicht auf die Frage nach dem Ort des Rahmens und seine Grenzziehungsfunktion reduziert,²⁵ sondern in ein *Paradox des Rahmens* mündet, das durch die Interferenz mehrerer Aspekte zustande kommt:

Erstens besteht das *Paradox des Rahmens* darin, dass es zwar einen Rahmen geben muss, um einen *Zugang* zum Gerahmten zu bekommen, dass dieser Rahmen aber keine feste Grenze markiert, sondern ein dehnbare, *beweglicher* Rahmen ist – womöglich eine Art Wechselrahmen respektive ein *Passepartout*. Dieses Paradox betrifft die Dichotomie von statisch und dynamisch respektive von fest und unfest.

Der zweite Aspekt betrifft das eingangs erwähnte Verhältnis von Innen und Außen. Wenn der Rahmen, wie Simmel, Stoichita und Lotman schreiben, das Gerahmte im Gegensatz zu dem definiert, was sich außerhalb des Rahmens befindet, dann stellt sich die Frage: Welcher der beiden Welten gehört der Rahmen an? Die Antwort kann, wie Stoichita – ganz im Sinne Derridas – feststellt, nur zweideutig ausfallen: »Allen beiden und keiner. Der Rahmen ist noch nicht Bild, und er ist nicht mehr einfaches Objekt

²¹ Vgl. ebd., S. 129.

²² Derrida: *Préjugés*, S. 77.

²³ Simmel: »Der Bildrahmen«, S. 102.

²⁴ Derrida: »Hors Livre«, S. 24.

²⁵ Vgl. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 84.

des umgebenden Raumes«. ²⁶ Insofern muss die Logik des *entweder-oder* zugunsten einer Übergangs-Logik des *sowohl-als-auch* respektive des *in-between* aufgegeben werden. Eine Variante dieser Paradoxie tritt, wie Gregory Bateson in *Ökologie des Geistes* argumentiert, bei der Feststellung von spielerischem im Unterschied zu ernstem Verhalten auf, nämlich dann, wenn es darum geht zu entscheiden, ob die verhaltensbegleitenden Zeichen als ernstgemeinte Stimmungszeichen oder als spielerische Simulation dieser Zeichen zu werten sind. ²⁷ In diesem Fall wird die Frage ›Innen‹ oder ›Außen‹ in die Frage moduliert, ob das entsprechende Verhalten innerhalb des kognitiven Rahmens ›ernsthaft‹ oder ›spielerisch‹ zu betrachten ist.

Der dritte Aspekt des Rahmenparadoxes steht in enger Verbindung mit dem ersten und dem zweiten, er betrifft gewissermaßen den Modus ihres In-Erscheinung-Tretens: handelt es sich um einen Rahmen, der sichtbar ist, also explizit in Erscheinung tritt, oder handelt es sich um einen impliziten Rahmen, der gleichsam im Verborgenen wirkt?

Eben dieser dritte Aspekt ist der Angelpunkt für Derridas Konzept der *Parergonalität*, das die dynamischen, vor allem aber auch die energetischen Prozesse der *Rahmung* mit den verschiedenen Formen des Zum-Verschwinden-Bringen des Rahmens und der Rahmungskräfte in Beziehung setzt.

I. Parergonalität

Parergonalität erscheint zunächst einmal als Prinzip, das, wie es in *Die Wahrheit in der Malerei* heißt, »ins Innere hineingerufen« wird, um den Rahmen »(von) innen zu konstituieren«. ²⁸ Auf diese Formel bringt Derrida Kants Auffassung der Form, wie sie in der *Kritik der Urteilskraft* erörtert wird. Ein reines Geschmacksurteil zeichnet sich nach Kant dadurch aus, dass es »bloß die Zweckmäßigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde hat«. ²⁹ Die Frage ist nun aber, wie die dem »Gegenstände seiner Form wegen beigelegte Schönheit« ³⁰ entsteht: Geschieht dies wie in der Malerei, den bildenden Künsten oder der Architektur durch eine formgebende Vorlage, nämlich durch eine Zeichnung oder einen Entwurf, so entsteht die schöne Form nicht durch etwas, »was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt«. ³¹ Insofern konstituiert – und konfiguriert – die schöne Form von innen her die Gestalt ihres Gegenstands.

²⁶ Stoichita: *Das selbstbewußte Bild*, S. 46.

²⁷ Vgl. Bateson: *Ökologie des Geistes*, S. 257.

²⁸ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 84.

²⁹ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 139.

³⁰ Ebd., S. 140.

³¹ Ebd.

Neben dieser gleichsam objektiven Dimension der schönen Form gibt es nun aber auch noch eine subjektive Dimension: Wenn das Prädikat der Schönheit dem Gegenstand erst durch das Urteil eines wahrnehmenden Subjekts verliehen – beigelegt – wird, dann schreibt man ihm diese Eigenschaft ja gewissermaßen *von außen* durch das beurteilende Subjekt zu. Doch wie unterscheidet sich dieses, dem Gegenstand seiner Form wegen ›beigelegte‹, Urteil der Schönheit von einer bloß vergnüglichen Empfindung?

Das unterstellte Wechselspiel zwischen objektiver und subjektiver Dimension führt Kant zu der Feststellung: »Alle Form der Gegenstände der Sinne (der äußern sowohl als mittelbar auch des innern) ist entweder *Gestalt*, oder *Spiel*«. ³² Die Gestalt wird durch ein zugrunde liegendes formales Konzept, etwa eine Zeichnung, einen Entwurf, oder einen Bauplan konfiguriert. Das Spiel kann seinerseits entweder ein »Spiel der Gestalten« im Raum sein, oder ein »bloßes Spiel der Empfindung«. ³³ In beiden Fällen entsteht die Form durch eine Art Spielanleitung, die den Charakter eines performativen direktiven Aktes hat und entsprechend ausgeführt werden muss, um als schöne Form zu wirken. Es gibt jedoch für Kant noch einen weiteren Bestimmungsgrund der schönen Form: »Schönheit ist Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie, *ohne Vorstellung eines Zwecks*, an ihm wahrgenommen wird«. ³⁴ Damit wird eine Differenz eingeführt, die zwischen einer äußeren Dimension der reinen Form in logischer Hinsicht und einer äußerlichen Dimension in pragmatisch-rezeptionsästhetischer Hinsicht unterscheidet: dann nämlich, wenn die Form gefallen und als Empfindung vergnügen will. Obwohl die schöne Form erst im Rahmen des Wahrnehmungsprozesses als schön erkannt wird, soll sie keinen von außen – *äußerlich* – an sie herangetragenen Zwecken gehorchen, sondern soll *Selbstzweck* sein. In eben diesem Zusammenhang kommt Kant nun auf das Parergon zu sprechen, um den Unterschied zwischen der *schönen Form als Selbstzweck* und einer von außen an einen Gegenstand herangetragenen Form zu verdeutlichen:

Selbst was man Zieraten (*parerga*) nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann *Schmuck*, und tut der echten Schönheit Abbruch. ³⁵

³² Ebd., S. 141.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 155.

³⁵ Ebd., S. 142.

Das Parergon wird für Kant zu einem Beispiel dafür, wie eine Form zum *äußerlichen* Bestimmungsgrund eines Gegenstands wird, also einem pragmatischen Zweck gehorcht, anstatt Selbstzweck zu sein. Parerga wie der goldene Rahmen zielen darauf ab, für das von ihnen Gerahmte Aufmerksamkeit zu erregen, um durch den Reiz des Rahmens Beifall zu erhalten. In diesem Fall ist die Zweckmäßigkeit der Form des Rahmens kein Selbstzweck mehr, sondern verfolgt den pragmatisch-wirkungsästhetischen Zweck, Aufmerksamkeit zu erregen, und mitunter wird dieser Zweck in fast aufdringlicher Weise dominant.

Für Kant markiert das Parergon daher die Grenzen der schönen Form. Für Derrida steht dagegen nicht die Frage nach der Schönheit im Zentrum – ihm geht es vielmehr darum, von einem metatheoretischen Standpunkt mentationsbe- Kant nachzu- und sie *als* der Grenz- und damit als bewegung zu *Parergonalität* ridas wird zu gung zwischen Innen, zwim- und Ger- einer Bewe- *Bewegung im* eine rahmen- Funktion erhält.³⁶



Abb. 1: Prunkrahmen

aus die Argu-
wegung von
vollziehen
Bewegung
markierung
Rahmungs-
beschreiben.
im Sinne Der-
einer Bewe-
Außen und
schen Rah-
ahmtem – zu
gung, die *als*
Dazwischen
konstitutive

Dabei scheint es Derrida vornehmlich um zwei Fragen zu gehen, nämlich zum einen: Was ist die Funktion des Parergon mit Blick auf das Ergon; warum gibt es überhaupt so etwas wie ein Parergon – *braucht* das Ergon das Parergon um zu funktionieren? Zum anderen: was für Kräfte sind bei den oben genannten Akten der Grenzmarkierung und der Rahmenkonstitution im Spiel?

³⁶ Vgl. hierzu Dünkelsbühler: »Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox«, S. 208, sowie – aus einer allgemeineren, nicht nur dekonstruktiven Perspektive heraus betrachtet – meine Einleitung »Zwischenräumliche Bewegungspraktiken«, S. 17f.

Mit Blick auf die erste Frage gibt es eine merkwürdige Passage in Derridas *Die Wahrheit in der Malerei*, wo das Verhältnis von Ergon und Parergon als Verhältnis des Mangels bezeichnet wird: ein Mangel (*manque*), der »konstitutiv für die Einheit selbst des Ergon« ist: »Ohne diesen Mangel bedürfte das Ergon nicht des Parergon«. ³⁷ Einen Satz später fragt Derrida: »Wie läßt sich der Anteil der *Energeia* [*l'energeia*] bestimmen«? ³⁸ Was hat es mit diesem Mangel auf sich; und wieso fragt Derrida an dieser Stelle nach der *Energeia*?

Offensichtlich wird der Prozess der Rahmung von Derrida als Vorgang gefasst, der – im Anschluss an die aristotelische Verhältnisbestimmung von *Dynamis* und *Energeia* ³⁹ – Aktcharakter hat. Dieser Akt bringt als ›Werk‹ ein Beiwerk hervor, das nun zunächst einmal eine Differenz zwischen Gerahmtem und Rahmen einführt – zugleich aber auch die Frage aufwirft, warum das Werk überhaupt eines Rahmens bedarf. Die Antwort auf diese Frage führt geradewegs zurück in das oben erwähnte Paradox des Rahmens: Wenn das Werk wirklich ein Beiwerk benötigt, um zu funktionieren, um vollständig zu sein, um sich von seiner Umwelt abzuheben, dann ist es ohne das Parergon unvollständig. Das heißt im Umkehrschluss: Das Werk wird überhaupt erst durch das Parergon zu einer vollkommenen Werk-Einheit. Hier leidet das Werk an einem Mangel, einem Fehler, der nur durch das Parergon behoben werden kann. Wenn das Werk dagegen auch ohne das Parergon schon funktioniert, wenn es ein vollständiges, ein vollkommenes Werk ist, dann wird das Parergon als überflüssiges Beiwerk erscheinen: ⁴⁰ als Beiwerk, das aufgrund seiner Überflüssigkeit womöglich die Vollkommenheit des Werks zerstört – und damit als supplementäre Figur des Mangels in Erscheinung tritt.

Das Verhältnis von Ergon und Parergon lässt sich daher sowohl im Spannungsfeld von Komplement und Supplement ⁴¹ als auch im Spannungsfeld von Differenz und Defizienz beschreiben. Auf einer materialen Ebene ist das Parergon, sobald es als notwendige Rahmenbedingung in Erscheinung tritt, ein Komplement, eine medial-materiale Rahmenbedingung, wie etwa die auf einen Rahmen gespannte Leinwand oder die verwendeten Farben. Als Supplement tritt es dagegen als überflüssiges Beiwerk und als Figur des Mangels im Modus des bloß Hinzugefügten in Erscheinung. Freilich kann das Parergon auch, wie bereits erwähnt, als Verkörperung

³⁷ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 80.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*, Buch IX, 1045b.

⁴⁰ Vgl. Marriner: »Derrida and the Parergon«, S. 352.

⁴¹ Vgl. hierzu auch Marin, wo das Parergon als »konstitutives Supplement« gefasst wird, nämlich als »supplement« und »complement« zugleich. Marin: »The Frame of Representation and Some of its Figures«, S. 82.

einer logischen Funktion, nämlich der Negation gewertet werden,⁴² die als Differenz-Setzendes ›Nicht‹ eine Abgrenzung zwischen Werk und Nicht-Werk, zwischen Innen und Außen vornimmt. Dagegen bezeichnet die Defizienz jene Mangelercheinung, die dem Parergon eignet, solange es unter dem Verdacht steht, ein bloß supplementäres Beiwerk zu sein. Doch auch wenn man davon ausgeht, dass das Ergon erst durch das Parergon seine Vollständigkeit erlangt, das Parergon mithin ein notwendiges Komplement des Ergon ist, wird das Verhältnis von Ergon und Parergon durch den Modus der Defizienz bestimmt. Insofern ist der Mangel das »interne, strukturelle Band«,⁴³ das Ergon und Parergon verbindet: Der Mangel bildet – wenn man der Logik von Grund und Figur folgt – den Grund für die Figur der Differenz.

Das so umrissene Spannungsverhältnis der Parergonalität kommt in zwei Formulierungen Derridas zum Ausdruck, die meines Erachtens von zentraler Bedeutung sind. So heißt es zunächst:

Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu [*à coté et en plus*], aber es fällt nicht bei-seite, es berührt und wirkt [*touche et coopère*], von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache [*comme une accessoire*], die man verpflichtet ist, am Rande [*au bord*], an Bord [*à bord*] aufzunehmen.⁴⁴

In dieser Passage wird das Parergon als Rahmungsakt beschrieben, der die Wirksamkeit einer *Energeia*, nämlich eine parergonale Kraft des konfigurierenden ›Hineinwirkens‹, impliziert. Kurz darauf – und dies ist die zweite, komplementäre, zentrale Bestimmung von Derridas Rahmenkonzept – charakterisiert Derrida das Parergon als »eine Form [*forme*], deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie [*énergie*] entfaltet«.⁴⁵ Der Prozess der Rahmung wird, mit anderen Worten, als Prozess einer doppelt wirksamen *Energeia* gefasst, nämlich einerseits als Akt der Rahmung, durch den eine Grenze zwischen Parergon und gerahmtem Werk, aber auch eine Grenze zwischen Werk und Nicht-Werk eingeführt wird. Dieser differentielle Akt der Grenzsetzung kanalisiert die »ununterbrochen fließenden Energien und Stoffe«⁴⁶ der kausalen Welt und transformiert sie durch das Einführen einer Differenz in eine teleologische Werk-Welt. Insofern macht das Parergon das Ergon

⁴² Vgl. Marriner: »Derrida and the Parergon«, S. 353.

⁴³ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 80.

⁴⁴ Ebd., S. 74.

⁴⁵ Ebd., S. 82.

⁴⁶ Simmel: »Der Bildrahmen«, S. 101.

überhaupt erst zu einem Werk im emphatischen Sinne einer Werk- und Autonomie-Ästhetik, wobei sich das ›Machen‹ aus einer werkkonstitutiven *Energeia* speist, die dem Werk als parergonaler Rahmen seine Form gibt.

Das zweite Moment parergonaler Energie-Entfaltung liegt darin, dass sich der Formgebungsprozess nicht nur als äußerlicher, von außen ins Werk hineinwirkender Rahmungsprozess vollzieht, sondern als diskrete *Energeia* im Inneren des Verfahren mitwirkt. Wenn Derrida das Parergon zugleich als eine Form beschreibt, die in dem Moment verschwindet und zerfließt, in dem sie ihre größte Energie entfaltet, dann ist damit die *Energeia* als eine Kraft angesprochen, deren Mangel im Fehlen ihrer expliziten Sichtbarkeit besteht, die aber zugleich ihre Wirksamkeit aus eben diesem Mangel zu gewinnen scheint.

In diesem Zusammenhang ist es sicherlich nicht unerheblich, dass Derrida sich in *Die Wahrheit in der Malerei* – gerade was den Aspekt der Wahrheit betrifft – nicht nur mit Kants *Kritik der Urteilskraft*, sondern auch mit Heideggers Kunstwerkaufsatz auseinandersetzt.

Für Heidegger eignet dem Kunstwerk eine ganz eigene Wahrheitsfunktion, da »im Werk das Geschehnis der Wahrheit am Werke ist«. ⁴⁷ Wahrheit wird dabei gefasst als »Unverborgenheit«, die jedoch zugleich vom Moment der »Verbergung« her gedacht werden muss: Wahrheit ist Heidegger zufolge »Un-wahrheit, insofern zu ihr der Herkunftsbereich des Noch-nicht-(des Un-)Entborgenen im Sinne der Verbergung gehört«. ⁴⁸ Man könnte diese scheinbar paradoxe Bestimmung so paraphrasieren, dass Wahrheit für Heidegger ein Geschehen ist, das wesensmäßig einen Mangel an Unverborgenheit voraussetzt, da es sich im Übergang vom Verborgenen ins Unverborgene vollzieht, wobei dieser Übergang eine spezifische *Energeia* herausfordert, da Wahrheit erstritten werden muss. Genauer gesagt: Die Wahrheit vollzieht sich als »Urstreit« zwischen »Lichtung« und »Verbergung«. ⁴⁹ Folgt man dieser Argumentation, dann ist das Kunstwerk der »Streitraum«, ⁵⁰ in dem »das Offene erstritten wird«. ⁵¹ Der Rahmen des Kunstwerks eröffnet den Zugang zu diesem Streitraum und damit den Zugang zu jener *Energeia*, die die Wahrheitsfunktion – ja, die Wahrheitsfähigkeit des Kunstwerks determiniert. Hier erhält die Frage, ob das Parergon Teil des Ergons ist, eine nachgerade existential-ontologische Aufladung: Das Parergon als sichtbarer Rahmen verkörpert ein Noch-Nicht, das zur Wahrheitsfunktion des Ergon als Streitraum von Lichtung

⁴⁷ Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, S. 60.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

und Verbergung notwendig dazu gehört. Das Gleiche gilt für das Parergon als *Energeia*, die sich zum Verschwinden bringt.

II. Doppelrahmen

Anstatt das Rahmungsgeschehen dergestalt mit der Wahrheitsfrage zu koppeln, kann man den Rahmen freilich auch von der Beobachterposition und der Perspektive her denken. Im Anschluss an Niklas Luhmann könnte man insbesondere das Zum-Verschwinden-Bringen der Rahmenwirkung als *parergonale Latenz* bezeichnen. Luhmann stellt in seinem Buch *Die Kunst der Gesellschaft* verschiedene Formen der Rahmung vor, die sich in der Literatur, dem Theater und der Malerei seit der Renaissance in Europa entwickelt haben, um Kunst zu einem Medium der Beobachtung zweiter Ordnung werden zu lassen. Hierzu zählt insbesondere die »Doppelrahmung«:⁵² sei es durch das Einüben der Fähigkeit, Rahmenparadoxien zu erkennen; sei es durch das Einüben der Fähigkeit zur sogenannten »Latenzbeobachtung«.⁵³ So lässt sich in der Malerei eine Entwicklung feststellen, die das Bild nicht mehr als sichtbaren, äußerlich gerahmten Raum begreift, sondern als unsichtbare, implizite, konzeptionelle Rahmung; in dem Moment nämlich, wo man bemerkt, dass die Zentralperspektive das Bild insofern *von innen* rahmt, als es sowohl die Ordnung der Zeichen (Stichwort Malweise) als auch die Ordnung der Wahrnehmung (Stichwort Rezeptionsweise) konfiguriert. In eben dieser Weise wirkt das Parergon als Konfiguration im Inneren des Verfahrens mit. Zwar verliert der äußere Bilderrahmen dadurch nicht »seine Funktion als Grenze der Komposition«, aber die Beobachtungsverhältnisse und die Zentralperspektive demonstrieren, »daß die Welt über den Bildrahmen hinausreicht und daß eigentlich die beobachtbare Welt abgebildet wird. So kann auch das unsichtbar Bleibende in das Bild hineingezogen, durch es sichtbar gemacht werden«.⁵⁴

Insofern ist die Zentralperspektive eine dynamische, *parergonale* Form der Rahmung, die über den »festen Bilderrahmen« hinaus funktioniert, indem sie das unsichtbar Bleibende ins Innere hineinruft. Zugleich bewirkt die Zentralperspektive über die Ausrichtung der Blickpunkte aber auch eine *doppelte Rahmung*, die sowohl die Bildkomposition im Sinne der Konfiguration als auch die Logik der Repräsentation im Sinne des Einführens einer Differenz von Bild und Nicht-Bild betrifft. Die Überblendung dieser beiden Rahmungsformen eröffnet das weite Feld einer selbstbewussten

⁵² Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 177f.

⁵³ Ebd., S. 142.

⁵⁴ Ebd., S. 178.

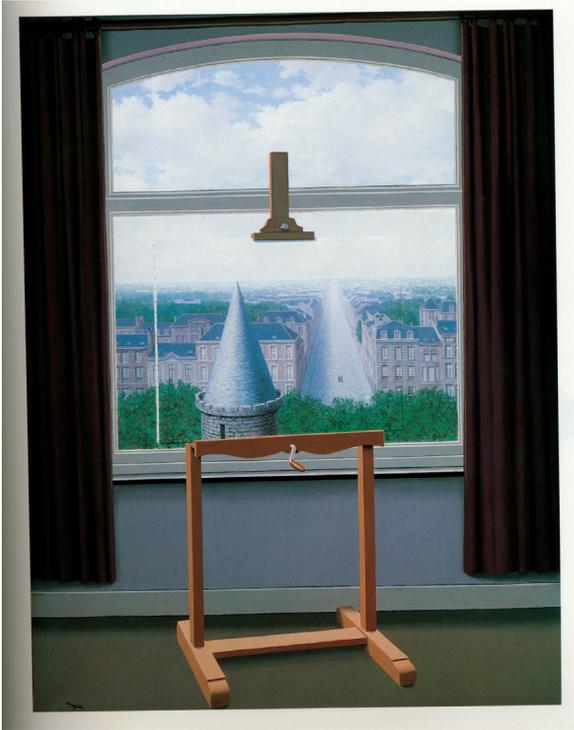


Abb. 2: René Magritte: *Les Promenades d'Euclide* (1955).

Metamalerei. Dieses Feld reicht – ausgehend von der Idee des Bildes als »offenes Fenster«⁵⁵ – von der Darstellung verschiedener Möglichkeiten der Vermittlung zwischen dem Rahmen des Bildes, aber auch der Darstellung von Nischen und Türen im Bild, bis hin zur Integration des Rahmens in das Gemälde, also der Verdoppelung des Rahmens oder dem Überschreiten des Rahmens im Sinne eines dargestellten Rahmenbruchs – eine künstlerische Praxis, die Simmel übrigens vehement ablehnt, wenn er schreibt:

Deshalb darf der Rahmen nirgends durch seine Konfiguration eine Lücke oder Brücke bieten, an der sozusagen die Welt hinein könnte oder an der es in die Welt hinaus könnte – wie dies z. B. durch die Fortsetzung des Bildes in den Rahmen hinein geschieht, eine zum Glück seltene Verirrung, die das Für-Sich-Sein des Kunstwerks und eben damit den Sinn des Rahmens völlig verneint.⁵⁶

⁵⁵ Stoichita: *Das selbstbewußte Bild*, S. 57.

⁵⁶ Simmel: »Der Bildrahmen«, S. 103.



Abb. 3: Pere Borrell del Caso: *Flucht vor der Kritik* (1874).

Durch Rahmenbrüche wird der Prozess der Rahmung als Akt der Grenzziehung gegenüber der Außenwelt selbst zum Gegenstand der Malerei: die symbolische Funktion mündet in eine piktoriale »Verbildlichung des Gemälderahmens«⁵⁷ *im Rahmen* des Bildes. Glaubt man Bateson, dann

⁵⁷ Stoichita: *Das selbstbewusste Bild*, S. 74. Vgl. auch: den von Derrida erwähnten Aufsatz von Schapiro: »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art«, in dem er eine kritische typologische Geschichte der Einrahmung entwickelt, die insbesondere auch mit Blick auf das Phänomen des Rahmenbruchs von Relevanz ist. So schreibt Schapiro: »Our conception of the frame as a regular enclosure isolating the field of representation from the surrounding surfaces does not apply to all frames. There are pictures and reliefs in which elements of the image cross the frame, as if the frame were only a part of the background and existed in a simulated space behind the figure. Such crossing of the frame is often an expressive device; a figure represented as moving appears more active in crossing the frame, as if unbounded in his motion. The frame belongs then more to the virtual space of the image than to the material surface; the convention is naturalized as an element of the picture space rather than of the observer's space or the space of the vehicle. In medieval art this violation of the frame is common, but there are examples already in classical art. The frame appears then not as an enclosure but as a pictorial milieu of the image« (S. 11). Zu fragen bleibt, welche logischen Konsequenzen diese Verdoppelung hat. Folgt man Nelson Goodman, dann weist die piktoriale Verkörperung des Bildrahmens eine funktionale Analogie zum Anführungszeichen auf: »Eins ist wohl klar: Wie man einen Ausdruck in Anführungszeichen setzt, um ihn direkt zu zitieren, so kann man ein Bild direkt zitieren, indem man es mit dem Bild eines Rahmens umgibt; und es gibt weitere Mittel mit gleicher Wirkung, etwa indem es auf einer Staffelei befindlich oder an der Wand hängend gemalt wird«. Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, S. 65ff.

sind derartige Spielformen der Kunst ein Indiz für die Möglichkeit der Überblendung von logischen und psychologischen Funktionen kognitiver Rahmen – und das heißt zugleich: für die Überblendung von Interpretationsrahmen und Wahrnehmungsrahmen. So sind doppelte Rahmungen für Bateson Hinweise darauf, dass »geistige Prozesse der Logik ähneln, indem sie einen äußeren Rahmen *benötigen*, um den Grund abzugrenzen, vor dem die Figuren wahrgenommen werden sollen.«⁵⁸ Zugleich sind doppelte Rahmungen aber auch die Ursache für vielfältige Formen der Rahmenparadoxie und der »Konfusion« von Rahmen«,⁵⁹ nicht zuletzt im Feld künstlerischer Darstellungsweisen.

Aus systemtheoretischer Sicht kommt die Rahmenkonfusion dadurch zustande, dass die Operation der Selbstbeschreibung »eine Grenze innerhalb der Grenze, einen ›frame‹ im ›frame‹ des Systems« einführt – und eben diese Grenzziehung bewirkt, »daß Selbstbeschreibungen irritierbar bleiben und von innen heraus dynamisch werden.«⁶⁰ Für Luhmann besteht der wichtigste Grund künstlerisch inszenierter Rahmenkonfusionen darin, eine Reflexion über die in jedem Kunstwerk vorausgesetzte »doppelte Schließung« in Gang zu setzen. Die Schließung nach außen betrifft, ähnlich wie bei Simmel, die Abgrenzung von anderen Dingen und Ereignissen der Lebenswelt: das Kunstwerk muss von diesen Dingen oder Ereignissen »unterscheidbar sein, es darf sich nicht in die Welt verlieren.«⁶¹ Die Schließung nach innen betrifft die Konfiguration und impliziert, dass jede künstlerische »Formsetzung« das einschränkt, »was an weiteren Möglichkeiten übrig bleibt.«⁶² Dabei bietet Luhmanns, der Logik der ›doppelten Schließung‹ gehorchendes Konzept der Doppelrahmung Anschlussmöglichkeiten an Derridas Konzept der *Parergonalität*:⁶³ Auch bei der ›doppelten Schließung‹ gibt es Wechselwirkungen zwischen inneren und äußeren Rahmungsprozessen: »Im Effekt ist dann die innere Schließung die äußere Schließung, sie hält sich an den Rahmen, der als unüberschreitbar mitproduziert wird.«⁶⁴ Zudem impliziert die Reflexion der Rahmenbedingungen eine Dynamisierung ›von innen heraus‹, nämlich eine Irritation von zunächst

⁵⁸ Bateson: *Ökologie des Geistes*, S. 255. In gleicher Weise definiert Ernst Pöppel den Rahmen als »Bezugssystem, mit einer bestimmten Einstellung, mit einer aufgebauten Erwartung, mit einem Vor-Urteil«, das die Voraussetzung dafür ist, dass wir »etwas wahrnehmen und erkennen, ein Bild sehen«. Pöppel: *Der Rahmen*, S. 18f.

⁵⁹ Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 53.

⁶⁰ Ebd., S. 401.

⁶¹ Ebd., S. 53.

⁶² Ebd.

⁶³ Zum Verhältnis von Systemtheorie und Dekonstruktion vgl. Stanitzek: »*Im Rahmen?*«, S. 22.

⁶⁴ Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 53.

›fest‹ erscheinenden materiellen und logischen Grenzen, die im Verlauf des Reflexionsprozesses konzeptionell ›unfest‹ werden.

Neben den skizzierten Anschlussmöglichkeiten ist Luhmanns Rahmenkonzept direkt durch Bateson und Goffman beeinflusst: Auf Batesons berühmte Formulierung vom »Unterschied, der einen Unterschied ausmacht«,⁶⁵ rekurriert Luhmann mehrfach:⁶⁶ dies ist gewissermaßen der differenzlogische Algorithmus seines ganzen Systemdenkens. Auch auf Goffmans Rahmenmodell wird mehrfach Bezug genommen,⁶⁷ wobei Luhmann dieses in sein Konzept der Doppelrahmung als »Modell durchschaubarer Täuschungen«⁶⁸ ebenso integriert wie in sein Konzept der Beobachtung zweiter Ordnung: Beobachtungen im Sinne der Systemtheorie implizieren immer auch das Problem des Rahmens, da sie als asymmetrische Operationen gefasst werden, bei denen »Unterscheidungen als Formen« und »Formen als Grenzen« verwendet werden. Diese Grenzen separieren »eine Innenseite (die Gestalt) und eine Außenseite voneinander«.⁶⁹ Während die Außenseite einen »negativen (reflektiven) Wert«⁷⁰ hat, da sie als Grenze zur Umwelt fungiert, besitzt die Innenseite als »markierte Seite« einen positiven »Anschlußwert«.⁷¹ Mit expliziter Bezugnahme auf Goffmans *frame*-Begriff⁷² schreibt Luhmann, »daß alle Beobachtungen *beide* Seiten der Form voraussetzen müssen, die sie als Unterscheidung oder ›Rahmen‹ verwenden«.⁷³

Hier zeigt sich nun auch, dass die Doppelrahmung von einer doppelten Beobachtung der inneren und der äußeren Rahmengrenzen begleitet wird, die insbesondere dann in eine Rahmenkonfusion respektive Rahmenparadoxie mündet, wenn die Beobachtung zweiter Ordnung zu einer Selbstbeobachtung wird. Gerade was die Möglichkeiten der Doppelrahmung betrifft, führt Luhmann Goffmans Rahmenmodell auf eine höhere Komplexitätsstufe.

Goffman entwickelt in seinem Buch *Frame-Analysis* eine Theorie der sozialen Rahmen, die als konventionalisierte *social frameworks* »background understanding for events«⁷⁴ bereitstellen. Derartige *Deutungsrah-*

⁶⁵ Bateson: *Ökologie des Geistes*, S. 582.

⁶⁶ Vgl. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 48 und S. 190.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 249, S. 372 und S. 401.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 177.

⁶⁹ Luhmann: »Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung«, S. 19.

⁷⁰ Ebd., S. 18.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. ebd., S. 19, Fn. 21.

⁷³ Ebd., S. 19.

⁷⁴ Goffman: *Frame-Analysis*, S. 22.

men⁷⁵ – Goffman verwendet den Ausdruck »schema of interpretation«⁷⁶ – geben Antwort auf die Frage: *Was geht hier vor?* Den Wechsel eines Deutungsrahmens bezeichnet Goffman als »keying«,⁷⁷ was in der deutschen Ausgabe mit »Modulation« übersetzt wurde. Darunter versteht Goffman ein System von Konventionen, durch das »eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen des primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird.«⁷⁸ Insofern eine Modulation entscheidend verändert, was in den Augen der Beteiligten vor sich geht,⁷⁹ vollzieht sie einen interpretativen Rahmenwechsel.⁸⁰ Sie löst die Anwendung eines anderen Interpretationsschemas, eines anderen *Deutungsrahmens* aus, der eine konzeptionelle Neu-Rahmung des Sehens vornimmt, die den Betrachter *anders* sehen lässt. Es handelt sich – wie bei der Zentralperspektive – um eine Form von *parergonaler Latenz*, die durch die Interferenz von Rahmungsdynamik und Impliztheit des Rahmens die Wahrnehmungsweise ›von innen her‹ determiniert. Dies betrifft die Perspektivierung des Bildes unter produktionsästhetischen Vorzeichen (d. h. zum Beispiel die ›Malweise‹) aber auch, durchaus anschließbar an Kants Auseinandersetzung mit dem Kunstschönen, die rezeptionsästhetische Perspektivierung aller zwischen Bild und Bildwahrnehmung ablaufenden Prozesse.⁸¹

Goffmans Rahmenmodell bezieht sich indes nicht nur auf implizit-konzeptionelle, sondern auch auf explizit-materielle Interpretationsschemata, die in Form von Rahmungshinweisen, das Gebiet und den Zeitraum anzeigen, auf die sich »die Modulation in dem betreffenden Fall erstrecken soll«. ⁸² Anführungszeichen, Bilderrahmen und Theaterbühne sind Beispiele für diese sinnlich wahrnehmbaren, materialisierten Deutungsrahmen in Form von »brackets«. ⁸³ Im Fall des Theaters fungiert die Bühne während der Vorstellung als Rahmungshinweis für die Fiktionalität dessen, was auf der Bühne stattfindet. Luhmanns Konzept der *doppelten Rahmung*

⁷⁵ Vgl. hierzu auch Assmann: »Im Dickicht der Zeichen«, S. 537.

⁷⁶ Goffman: *Frame-Analysis*, S. 45.

⁷⁷ Ebd., S. 43

⁷⁸ Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 55f.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 57.

⁸⁰ Ein alternatives Modell des Rahmenwechsels entwirft Marvin Minsky in seinem Buch *The society of mind*, wo er den Begriff des »Trans-Frame« einführt. Dieser Neologismus bezeichnet jenes Bündel an Fragen, durch die die Rahmenbedingungen von Handlungen und damit auch die Rahmenbedingungen für die Deutung von Handlungen konfiguriert werden: Wo beginnt, wo endet eine Handlung? Welche Instrumente werden verwendet – was ist der Zweck der Handlung und was ihre Konsequenzen? Und, last but not least: »*What difference will it make?*«. S. 219.

⁸¹ Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 40.

⁸² Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 57.

⁸³ Goffman: *Frame-Analysis*, S. 45.

rekurriert auf eben diese Doppelung von sinnlich wahrnehmbaren Bühnenrahmen als explizitem Rahmungshinweis und implizitem Deutungsrahmen als konzeptionellem Rahmenwissen: Das Rahmungswissen eröffnet als modulierender Schlüssel den Zugang zu dem, was im Zuge der ›doppelten Schließung‹ gerahmt wurde, während die Wechselwirkung von Rahmungshinweisen und Rahmungswissen das bereits erwähnte ›Modell durchschaubarer Täuschungen‹ etabliert. Weil das Kunstwerk auch eine tatsächliche, materiale Existenz »in der Welt« hat, muss »das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird«. ⁸⁴ So werden der Bilderrahmen und die Bühne zu sichtbaren Zeichen einer Operation der ›doppelten Schließung‹ im Sinne der ›Doppelrahmung‹: Sie dienen – ganz im Sinne Simmels – als Markierungen, damit man das, was sich innerhalb dieser Rahmen abspielt, »nicht mit der Außenwelt verwechselt«. ⁸⁵ Umgekehrt hat, wie wir bei Derrida und Heidegger gesehen haben, der Bildrahmen aber auch eine wahrheitserschließende Funktion, insofern er den Zugang zu einem Prozess eröffnet (ja, diesen Prozess überhaupt erst initialisiert), in dessen Verlauf das Verborgene ins Unverborgene tritt. Bis zu einem gewissen Grade entspricht die Transgression vom Verborgenen ins Unverborgene dem Durchschaubar-Werden der Täuschung im Rahmen von Fiktionen: Die durchschaubare Täuschung markiert die Ziellinie eines Wahrheitsprozesses, der durch die Unsicherheit darüber, ob etwas Ernst oder Spiel ist, ob es als fiktional oder faktual zu gelten habe, ausgelöst wurde.

Die Leitmodelle *doppelter Rahmung* sind Luhmann zufolge neben der perspektivischen Malerei und dem Bühnentheater der moderne Roman. Während die »Techniken der Doppelrahmung« ⁸⁶ für das Theater und die Malerei »relativ klar« ⁸⁷ sind, weil den Zuschauern die Bühnenrahmen und die Bilderrahmen sichtbar vor Augen stehen, eröffnet der Roman ein ganz neues Repertoire an Täuschungsmanövern und an Möglichkeiten der Rahmenkonfusion: etwa die Möglichkeit, »den Unterschied zwischen Fakten und Fiktionen zu löschen«, indem der Autor »fingiert (oder nicht fingiert?), daß er ›gefundene Briefe‹ vorlegt«. ⁸⁸ Eben dies ist gängige Praxis fast aller Briefromane des 18. Jahrhunderts – aber auch der meisten Manuskriptfiktionen seit dem *Don Quichote*.

⁸⁴ Ebd., S. 178.

⁸⁵ Ebd., S. 177.

⁸⁶ Ebd., S. 178.

⁸⁷ Ebd., S. 414.

⁸⁸ Ebd.

Zu fragen bleibt, was dieses Löschen eines Unterschieds – des Unterschieds zwischen Fakten und Fiktion – bewirkt: Ist dieses Löschen in Analogie zu jener Figur des Mangels zu sehen, die Derrida ins Zentrum seines Parergonalitätskonzepts rückte? Wie geht das überhaupt – den Unterschied zwischen Fakten und Fiktion zu löschen? Versuchen wir uns das an einem klassischen literarischen Beispiel klar zu machen: Die »Préface« zur *Nouvelle Héloïse* aus dem Jahre 1761, wo uns der Vorredenverfasser – er trägt den Namen Jean Jacques Rousseau – mit folgenden ersten Worten entgegentritt:

Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe, habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis. Habe ich es darum ganz verfertigt, und ist der ganze Briefwechsel erdichtet? Weltleute! Was liegt euch daran? Für euch ist er gewiß Erdichtung.⁸⁹

Der Herausgeber beginnt hier mit einer Selbstbeobachtung, die den Leser dazu zwingt, sich über die Rahmenbedingungen dessen, was ihn erwartet, Gedanken zu machen. Seine Lektürehaltung wird dahingehend konfiguriert, dass er mit Blick auf die Selbstbeschreibung (und der damit einhergehenden Selbstbeobachtung) des Herausgebers die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung einnehmen muss und gleichzeitig mit Blick auf seine eigene Erwartungshaltung gegenüber dem folgenden Briefwechsel zu einem Selbstbeobachter wird. Bereits die ersten Sätze werfen nicht nur die Frage auf, ob Rousseau tatsächlich »bloß Herausgeber« oder »der Autor« ist (eine Frage, die durch die Unterschrift auf dem Haupttitelblatt »Recueillies et Publiées par J.J. Rousseau« noch verstärkt wird), sondern auch, ob es sich bei dem Briefwechsel um ein authentisches *Portrait* oder um ein erfundenes *Tableau d'Imagination* handelt. An diesem Punkt verknüpft sich der zweite Aspekt des Rahmenparadoxes, das Verhältnis von Innen und Außen, mit der Frage, ob es sich bei der Behauptung auf dem Haupttitelblatt um eine ernst zu nehmende Behauptung handelt, die Rousseau als faktualen Herausgeber einer Briefsammlung markiert, oder ob die Markierung als Herausgeber bereits Teil der Fiktion ist. Im ersten Fall lägen Titel und Titelunterschrift außerhalb des Werkes, wären also parergonales Beiwerk *sensu strictu*; im zweiten Teil wären sie Teil des Werkes, also eine intrafiktionale Simulation eines Parergons. In diesem zweiten Fall wäre das »Gesammelt und Veröffentlicht durch J. J. Rousseau« keine ernsthafte Behauptung mehr, sondern prätendiert. Hier verbindet sich die Frage nach dem ›Außerhalb‹ mit der Frage der Ernsthaftigkeit. Dem ersten Problem widmet sich Derrida ausführlich in seinem Aufsatz

⁸⁹ Rousseau: *La Nouvelle Héloïse*, S. 5. Deutsch: S. 5.

»Hors Livre. Préfaces« aus dem Jahre 1972, in dem er dem räumlichen und zeitlichen »pré« der »Préface« nachgeht – insbesondere im Hinblick darauf, inwiefern das Vorwort *als Teil* des Werkes gelten kann, oder ob es als Supplement ›davor‹ (Stichwort *hors d'oeuvre*) zu situieren ist. Im Verlauf seiner Abhandlung entwickelt Derrida dann das Konzept einer »unaufhörlichen Vorrede«, (*préface incessante*),⁹⁰ die »größer als das Buch« ist, weil das Vorwort als Davor- und Dazugeschriebenes zwar den ›äußeren Rand‹ markiert, zugleich aber durch immer neue Akte des Davor- und Dazuschreibens (etwa aus Anlass der Neuauflage eines Buches)⁹¹ potentiell in Bewegung bleibt. Die Möglichkeit des ›Davorschreibens‹ erweist sich dergestalt als *parergonale Dynamis*.

Zugleich stellt ein solches Vorwort in Bewegung das Komplement jener Operationen dar, durch die die Grenze zwischen Fakten und Fiktion gelöscht sowie die festen Grenzen in unfeste Grenzen transformiert werden. Doch erst durch die Interferenz mit dem zweiten Problembereich des Rahmenparadoxes – der Frage ›Spiel‹ oder ›Ernst‹ – wird die Löschung tatsächlich wirksam – und zwar im Modus eines Widerstreits, der sich im Streitraum des *hors d'oeuvre* ereignet. Dabei initialisiert zum einen die Ungewissheit hinsichtlich des logischen Geltungsanspruchs das Löschen des Unterschieds zwischen Fakten und Fiktion, weil die Möglichkeit einer Nicht-Anwendbarkeit dieses Geltungsanspruchs imaginiert und dadurch eine konzeptionelle Rahmengrenze überschritten wird. Zum anderen wird mit dem In-Zweifel-Ziehen des Geltungsanspruchs, der dem Einführen der Differenz faktual/fiktional zugrunde liegt, die Aufmerksamkeit für eben diese Differenz verstärkt, da es zu einer Mobilisierung interpretativer Energien kommt. Insofern hätte auch hier ein Mangel – der Mangel der eindeutigen Anwendbarkeit eines Deutungsrahmens – eine Verstärkung der Aufmerksamkeit für eben diesen Deutungsrahmen bewirkt.

Darüber hinaus kann man das Löschen des Unterschieds im Anschluss an Heidegger als Komplement einer Technik der Doppelrahmung verstehen, die sich als *techné* ganz in den Dienst der *Poiesis* stellt, um *künstlich* einen Mangel an Unverborgenheit herzustellen, der dann leserseitig verarbeitet und ›entborgen‹ werden muss.

Dies gilt, wie de Man in seiner Untersuchung der beiden Vorworte zur *Nouvelle Héloïse* in den *Allegories of Reading* gezeigt hat, nicht nur für den Rahmen selbst, sondern auch für seine Beziehung zum Gerahmten, also für den zweideutigen logischen Status der »Briefe zweier Liebender«:

⁹⁰ Derrida: »Hors livre. Préfaces«, S. 57. Deutsch: Derrida: »Buch-Ausserhalb. Vorreden/ Vorworte«, S. 51.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 52.

eine Zweideutigkeit, die darauf abzielt, die »entweder/oder-Logik« auszuhebeln.⁹² Die in beiden Vorworten an keiner Stelle eindeutig beantwortete Frage, ob es sich bei dem Briefwechsel um das schriftliche *Portrait* realer Personen oder um ein *Tableau d'Imagination* fiktiver Figuren handelt, löst, da sie wiederholt aufgeworfen wird, sowohl die Assoziation von *Portrait* und *Herausgeber* als auch von *Tableau d'Imagination* und *Autor* auf. Es handelt sich um eine Auflösung vermeintlich fester assoziativer Kopplungen »von innen her«, die interpretative Energien freisetzt, welche sowohl die Deutung des Gerahmten als auch des Rahmens beeinflussen. Im Verein mit dieser Auflösung assoziativer Kopplungen kann man feststellen, dass Rousseau die *Funktion Autor* performativ als *Funktion Herausgeber* in Szene setzt:⁹³ Das Vorwort wird zu einer Art Bühne, das einen, mit Rüdiger Campe zu sprechen, »szenischen Rahmen des Schreibens«⁹⁴ etabliert und zugleich den Leser in die Rolle eines Selbstbeobachters zweiter Ordnung manövriert.

An dieser Stelle verzweigt sich die Analyse von Rahmungsprozessen in zwei Richtungen: Verfolgt man die eine Richtung, so gelangt man zu Genettes Konzept der Paratexte als einer Diskursform, die den szenischen Rahmen des Schreibens etabliert. Geht man in die andere Richtung, so mündet dies in einen Fragekomplex, der sich der performativen Dimension des Rahmens widmet, und zwar sowohl hinsichtlich der Unterscheidung zwischen ernsthaften und nicht-ernsthaften Sprechakten als auch hinsichtlich der Unterscheidung zwischen funktionalen und phänomenalen Rahmenbedingungen für *performatives*.

Wenden wir uns zunächst dieser zweiten Fragerichtung zu.

III. Performativität

Der von John Austin in die Sprachphilosophie eingeführte Begriff des *performative* bezeichnet bekanntermaßen eine Klasse von Sprachverwendungen, bei denen sich der Sprecher durch das Äußern bestimmter Worte auf Handlungskonsequenzen festlegt.⁹⁵ *Performatives* sind konventionalisierte Sprachspiele mit explizit »vertraglichem Charakter«.⁹⁶ Ihre kommunikative Bedeutung leitet sich aus einem wechselseitig vorausgesetzten

⁹² Vgl. de Man: »Allegory (Julie)«, S. 196.

⁹³ Vgl. hierzu auch Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 41ff.

⁹⁴ Campe: »Die Schreibszene«, S. 764.

⁹⁵ Vgl. Wirth: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, S. 19f.

⁹⁶ Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 30.

Wissen ab: Für das »glückliche« Vollziehen von performativen Äußerungen muss es nach Austin »ein übliches konventionales Verfahren mit einem bestimmten konventionalen Ergebnis geben«. ⁹⁷ Dabei ist nicht nur ausschlaggebend, dass die Form des Vollzuges »richtig« ist, sondern auch, dass »die *Umstände* unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen*«. ⁹⁸ Diese »necessary conditions« ⁹⁹ betreffen insbesondere das Erfüllen bestimmter, institutionell vorgeschriebener Rahmenbedingungen, die – das ist zugleich die Grundidee von Goffmans *Frame-Analysis* – in eine Konfiguration individueller und kollektiver Erwartungshaltungen münden: »Zu jedem Rahmen gehören normative, typisierte Erwartungen«. ¹⁰⁰ So legen sich beim Akt des Heiratens die Eheleute durch das ›Jawort‹ darauf fest, in Zukunft miteinander zu leben und bestimmte eheliche Pflichten zu erfüllen. Der Standesbeamte oder der Priester beglaubigen dieses Versprechen durch die Vollzugsformel: ›Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau‹. Dieser deklarative Sprechakt des Standesbeamten bewirkt ›kraft seines Amtes‹, dass sich die Eheleute nach dem Aussprechen der Trauformel in einem anders gerahmten gesellschaftlichen Zustand befinden: Sie bewegen sich nun im Rahmen der Institution Ehe. Wie die Formulierung ›kraft seines Amtes‹ andeutet, besitzen Sprechakte eine, wie Austin es im weiteren Verlauf seiner Untersuchung nennen wird, *performative force* ¹⁰¹ respektive *illocutionary force*, ¹⁰² die sich im Fall des Standesbeamten aus der ihm institutionell verliehenen Autorität speist. Institutionelle Autorität wäre demnach gleichbedeutend mit institutionell kanalisierter (sprich: gerahmter) Kraft. Doch auch bei einem individuellen Versprechen wirkt eine *illocutionary force*, nämlich die Aufrichtigkeit respektive das Ernst-Meinen desjenigen, der ein Versprechen gibt. Austins Schüler John Searle geht daher davon aus, dass der psychologische Zustand (Searle spricht von *psychological state*), der in der Ausführung eines illokutionären Aktes zum Ausdruck kommt, die *sincerity condition* dieser Sprechhandlung ist. ¹⁰³ Das heißt, die institutionelle Rahmung muss Searle zufolge immer auch von einer psychologischen Rahmung begleitet werden, um performative Kraft zu erhalten.

Ihren Ausgangspunkt nimmt dieses Kraftkonzept von einer Überlegung Freges, die dieser in seinem Aufsatz »Der Gedanke« äußert und die den Frege-Übersetzer Austin offenbar nachhaltig beeinflusst hat. In diesem

⁹⁷ Ebd., S. 37; vgl. im Original: *How to Do Things with Words*, S. 14f.

⁹⁸ Austin: *How to do Things with Words*, S. 31.

⁹⁹ Ebd., S. 14.

¹⁰⁰ Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 376.

¹⁰¹ Austin: *How to do Things with Words*, S. 78.

¹⁰² Ebd., S. 99.

¹⁰³ Searle: »A Taxonomy of Illocutionary Acts«, S. 5.

Aufsatz schreibt Frege der »Form des Behauptungssatzes« eine »behauptende Kraft« zu, die für ihn zu einem wichtigeren Referenzpunkt wird als jedes Wahrheitsprädikat. Dort, wo die Form des Behauptungssatzes »ihre behauptende Kraft verliert, kann auch das Wort ›wahr‹ sie nicht wieder herstellen«. ¹⁰⁴ Dieser Kraftverlust vollzieht sich laut Frege, »wenn wir nicht im Ernste sprechen. Wie der Theaterdonner nur Scheindonner, das Theatergefecht nur Scheingefecht ist, so ist auch die Theaterbehauptung nur Scheinbehauptung. Es ist nur Spiel, nur Dichtung«. ¹⁰⁵ In gleicher Weise gibt es Situationen, in denen es nur so scheint, als handle es sich um performative Äußerungen, wobei aber allen Beteiligten klar ist, dass es sich um Äußerungen ohne illokutionäre Kraft handelt, etwa, wenn die Vollzugsformel des Standesbeamten nicht geäußert, sondern nur zitiert wird; oder wenn wir eine Heiratsszene auf der Theaterbühne sehen; oder wenn sie in einem Roman geschildert wird. In all diesen Fällen sprechen Austin und Searle davon, dass es sich um nicht ernsthafte Sprechakte handelt – in den letzten beiden Beispielen handelt es sich darüber hinaus um fiktionale Sprechakte. ¹⁰⁶

Bemerkenswerterweise wird die Differenz zwischen faktualen und fiktionalen Deutungsrahmen im Rekurs auf eine Differenz von *illocutionary forces* definiert. ¹⁰⁷ Performative Äußerungen werden Austin zufolge »nichtig«, *hollow or void*, wie es im Original heißt, »wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selber sagt«. ¹⁰⁸ Das heißt, Äußerungen in diesen Kontexten erleben einen performativen Kraftverlust, der sie ungültig werden lässt, weil sie sich als *hollow or void*, als unaufrichtig oder als leer erweisen. Im nächsten Satz heißt es dann:

This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use. ¹⁰⁹

¹⁰⁴ Frege: »Der Gedanke«, S. 63.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Zur Prädikation von fiktionalen Äußerungen als »nonserious« vgl. Searle: »The logical status of fictional discourse«, S. 60. Eine Alternative zu den hier erwähnten Kraftkonzepten schlägt Werner Hamacher in seinem Aufsatz »Affirmativ, Streik« vor, wo er (im Rekurs auf Benjamin) allen institutionell gerahmten Kräften die reine Gewalt des »affirmativs« entgegen setzt: »Affirmative sind keine Untergruppe der Performative: Vielmehr ist affirmative, also *reine* Gewalt die Bedingung jeder instrumentellen, jeder performativen, Gewalt und zugleich diejenige, die deren Erfolg prinzipiell suspendiert«. Ebd., S. 359.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 66.

¹⁰⁸ Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 43f.

¹⁰⁹ Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22.

Dieser erkennbar (*intelligibly*) nicht ernsthafte Gebrauch entspricht den Scheinbehauptungen Freges sowie den durchschaubaren Täuschungen, von denen Luhmann im Zusammenhang mit den Doppelrahmungen sprach. Zugleich markiert das *intelligibly* im Verein mit der seltsamen Formulierung *sea-change*, die vom deutschen Übersetzer mit »Szenenwechsel« wiedergegeben wird,¹¹⁰ einen interpretativen Rahmenwechsel im Sinne Goffmans. Tatsächlich nimmt Goffman auf genau jene Stelle von Austin Bezug, wenn er seinen Begriff des *keying* einführt. Die Schlüsselfunktion des *key* besteht, wie bereits ausgeführt, darin, ein »set of conventions« bereit zu stellen, durch die eine Tätigkeit, »is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else«. ¹¹¹ Im Anschluss an diesen Satz verweist Goffman in einer Fußnote auf die oben zitierte Passage in Austins Sprechakttheorie, gefolgt von dem Satz: »The process of transcription can be called keying. A rough musical analogy is intended«. ¹¹² Der Prozess der Rahmentransformation im Sinne eines modulierenden *keyings* wird also durch einen »process of transcription« ¹¹³ vorgenommen, der sowohl im Register der Schrift als auch im Register der Musik beschrieben werden kann. Der Rahmenwechsel wird mithin als eine Art der interpretativen Umschrift gefasst – als besondere Form der »transkriptiven Bearbeitung«. ¹¹⁴

Vor dem Hintergrund des musikalischen Bezugsrahmens, den Goffman aufruft, kann unter *transcription* zweierlei verstanden werden: Im Verein mit dem Begriff des *key* ergibt sich hier zum einen die Möglichkeit, *transcription* als transpositive Modulation in eine andere Tonart zu deuten. Zum anderen bezeichnet *transcription* aber auch eine notationelle respektive mediale Umschrift, die, ähnlich wie in der Editionsphilologie, eine bessere Lesbarkeit – und das bedeutet im Falle musikalischer Editionspraktiken immer auch: Verwendbarkeit für Neu-Aufführungen – ermöglichen soll. ¹¹⁵ Damit ist in den Vorgang der Transkription auch schon so etwas wie ein pragmatischer Rahmen der Interpretation eingeschrieben: Interpretation nun allerdings nicht mehr nur verstanden als konzeptioneller Rahmen, sondern auch als performativer Rahmen, der die Aspekte Inszenierung und Verkörperung umfasst. Indem Goffman bei seinem Rekurs auf Austins Begriff der *performative utterance* zugleich ein musikalisches Register zieht, eröffnet er die Möglichkeit, die sprachphilosophische Bestimmung des

¹¹⁰ Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 44.

¹¹¹ Goffman: *Frame-Analysis*, S. 43.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Jäger: »Störung und Transparenz«, S. 41.

¹¹⁵ Vgl. die Lemmata »Editionstechnik« und »Transkription« in: Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

performative als Funktionsrahmen und die theatralen Indienstnahme eines *performance*-Begriffs, der sich auf die medialen und szenischen Rahmen einer Verkörperungspraxis bezieht, zusammen zu denken.

Der Performanzbegriff wird damit zum einen auf die phänomenale Tatsache bezogen, dass etwas *als Äußerung* verkörpert wird,¹¹⁶ thematisiert also nicht mehr primär die Gelingens-, sondern die Verkörperungsbedingungen – ausgehend von der Annahme, dass »verschiedene Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen.«¹¹⁷ Zum anderen kann der Performanzbegriff nun auch für die Analyse von Aufführungen, gefasst als »Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern«,¹¹⁸ in Dienst genommen werden. Das heißt, der Performanzbegriff wird an bestimmte Inszenierungsbedingungen rückgebunden, die sich als verkörperte historische Rahmenbedingungen einer *Performance* und ihrer Rezeptionssituation thematisieren lassen.

Setzt man nun Goffmans Begriff der *transcription* mit diesen beiden Aspekten des Performanzbegriffs – mediale Verkörperungsbedingungen und theatrale Inszenierungsbedingungen – in Beziehung, dann ist der Begriff des Rahmenwechsels nicht mehr nur als das Einführen einer kognitiven, logischen Differenz zu verstehen, sondern man kann den Rahmenwechsel als Wechsel eines Deutungsrahmens begreifen, der auf der Grundlage einer »transkriptiven Weiterverarbeitung«¹¹⁹ von Medien- und Inszenierungspraktiken erfolgt – und insofern eine historisch variable, mediale Logik des Performativen impliziert.

Dabei umgibt den »Szenenwechsel«,¹²⁰ der mit dem Wechsel des Deutungsrahmens erfolgt, ein Hauch vom medialer Magie – und dies hat mit dem von Austin zur Bezeichnung des Rahmenwechsels eingeführten Begriff des »sea-change« zu tun. Jede Äußerung kann, so Austin, »a sea-change in special circumstances«¹²¹ erfahren, die sie in einsehbarer, durchschaubarer Weise als nicht ernsthaft – »not seriously« – verwendete Äußerung markiert. Der Umstand, dass Goffman mit einer Fußnote auf diese Passage Bezug nimmt, während er im Fließtext davon spricht, dass Handlungen in einem anderen Deutungsrahmen erscheinen können, »seen by the participants to be something quite else«,¹²² nährt zunächst den Verdacht eines

¹¹⁶ Vgl. Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 53.

¹¹⁷ Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift«, S. 331.

¹¹⁸ Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel«, S. 299.

¹¹⁹ Jäger: »Störung und Transparenz«, S. 48.

¹²⁰ Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 44.

¹²¹ Austin: *How to Do Things with Words*, S. 22.

¹²² Goffman: *Frame-Analysis*, S. 43.

unbewusst mitlaufenden Wortspiels: der *sea-change* als *see-change* – als eine Art Perspektivenwechsel wie er beim Aspekt-Sehen eine Rolle spielt.¹²³

Allerdings hat es mit dem Ausdruck noch eine andere Bewandnis, die meines Wissens bislang nicht beachtet wurde. Folgt man dem *Oxford English Dictionary*, dann bedeutet *sea-change* einen »change wrought by the sea« und bezeichnet einen radikalen Wechsel, der den Charakter einer magischen Metamorphose haben kann. Der Ausdruck findet sich das erste Mal in Shakespeares *The Tempest* – im Rahmen eines Liedes, gesungen vom Luftgeist Ariel in der zweiten Szene des Ersten Aktes:

Full fadom five thy father lies,
Of his bones are coral made:
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.¹²⁴

Hier wird der Zustand eines Ertrunkenen besungen, dessen menschlicher Körper sich – unter dem Einfluss des Meeres – radikal verändert: er wird in einen Körper aus Korallen und Perlen transformiert. Der *sea-change* bezeichnet mithin eine Metamorphose, die sich unter den Rahmenbedingungen des Meeres vollzieht. Der Rahmenwechsel des unfesten, toten Körpers in ein festes, lebendiges Korallenriff ist ein durch das Meer bewirkter, radikaler Wechsel. Dabei verweist der Umstand, dass der Körper nicht einfach im Wasser verwest oder von Fischen gefressen wird, sondern sich in eine Gestalt aus Korallen und Perlen verwandelt, auf den wunderbaren Moment dieses radikalen Wechsels: Der tote Körper wird auf nicht-natürliche Weise in etwas Reiches und Fremdartiges moduliert.

Ich finde es bemerkenswert, dass Austin eben diesen, aus einem Drama stammenden und eine metamorphotische Transformation bezeichnenden Ausdruck verwendet, um die Differenz zwischen einem ernsthaften und einem nicht ernsthaften Gebrauch von *performatives* zu beschreiben. In gewisser Weise begeht Austin damit nämlich einen Rahmenbruch, indem er einen eindeutig fiktional respektive theatral gerahmten Ausdruck verwendet, um im Rahmen eines philosophischen Diskurses die Differenz zwischen Alltagsrahmen und Theaterahmen zu markieren. Mehr noch: gegen Ende seiner Vorlesungen wird der Ausdruck *sea-change* ein zweites Mal verwendet – diesmal, um Austins eigenen konzeptionellen Rahmenwechsel zu markieren, nämlich die Verabschiedung der Unterscheidung zwischen

¹²³ Vgl. hierzu Tripp: »unsichtbares lesen«, S. 200, wo der durch Aspekt-Sehen bewirkte Rahmenwechsel zugleich als »konzeptionelle Störung« beschrieben wird.

¹²⁴ Shakespeare: *The Tempest*, S. 1617.

konstativen und performativen Äußerungen zugunsten des Konzepts der *illocutionary force*.¹²⁵ Der *sea-change* wird mithin auch zur Beschreibung eines radikalen Wechsels im theoretischen Setting der Sprechakttheorie in Anschlag gebracht.

Möglicherweise haben wir es bei dieser zweifachen Verwendung mit einem weiteren Beleg für Austins »diabolischen Humor«¹²⁶ zu tun, der auch vor dem *mise en scène* ironisch-performativer Metalepsen nicht zurückschreckt. In diesem Fall würde sich Austin im Rahmen seiner philosophischen Vorlesungen des Kunstgriffs der Rahmenkonfusion bedienen, die dadurch ausgelöst wird, dass er einen Begriff aus einem fiktionalen Rahmen herauslöst und in einen faktualen Rahmen einfügt, um ihm dort eine neue kommunikative Funktion »aufzupfropfen«.¹²⁷

Goffman reflektiert zu Beginn des Kapitels, das sich mit dem Theaterahmen auseinandersetzt, ein ganz analoges Problem, wenn er die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs der Rolle befragt, der aus dem Theater kommend zu einem *terminus technicus* der Soziologie geworden ist. Doch auch innerhalb des Theaterrahmens muss zwischen theatralen und sozialen Rollen unterschieden werden: Etwa zwischen der Rolle, die jemand als Schauspieler innerhalb des Theaterbetriebs hat und der Rolle, die er als Darsteller einer Figur auf der Bühne spielt. Diese Transformation eines Individuums in einen »stage performer«,¹²⁸ vollzieht einen modulierenden Rahmenwechsel, der dazu führt, dass alles, was auf der Bühne gesagt oder getan wird, einen wunderbaren *sea-change* erfährt: Nicht mehr der reale Schauspieler spricht, sondern eine fiktive Figur, die sich gleichwohl des Schauspielers als Ausdrucksmedium bedient.¹²⁹ Für Austin besteht dieser *sea-change*, wie gezeigt, in einer illokutionären Entkräftung. Für Goffman steht ein anderer Gesichtspunkt im Vordergrund, nämlich dass es zu einer Verdoppelung der Rolle kommt: Der Schauspieler auf der Bühne erlebt das, was wir bei Luhmann als Doppelrahmung kennen gelernt haben, gewissermaßen am eigenen Leib, nämlich in dem Moment, in dem er sich in einen Bühnendarsteller verwandelt.

Der Begriff der Rolle steht dabei für einen beweglichen Rahmen, dem die Möglichkeit des Rahmenwechsels im Sinne des Rollenwechsels eingeschrieben ist. So besehen erweist sich die Rolle als parergonale Form

¹²⁵ Vgl. Austin: *How to do Things with Words*, S. 149, wo es heißt: »The old distinction, however, between *primary* and *explicit* performatives will survive the sea-change from the performative/constative distinction to the theory of speech-acts quite successfully«.

¹²⁶ Felman: *The Literary Speech Act*, S. 131.

¹²⁷ Vgl. hierzu Derridas Auseinandersetzung mit Austin in »Signatur Ereignis Kontext«, S. 32 sowie Wirth: »Kultur als Pfropfung«, S. 19ff.

¹²⁸ Goffman: *Frame-Analysis*, S. 124.

¹²⁹ Vgl. Fischer-Lichte: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«, S. 158.

in Bewegung, die im Spannungsfeld von »Gestalt« oder »Spiel«¹³⁰ steht und sich zugleich auf eine ›gescriptete‹ Spielanweisung bezieht. Die Ausführung dieser Anweisung – das heißt, der Vollzug der formgebenden performativen Akte – hat zur Folge, dass eine soziale oder theatrale Rolle zur expliziten Verkörperung eines implizit mit diesen Rollen verknüpften sozialen oder theatralen Rahmens wird. Hier zeigt sich zunächst die Verschränktheit der Begriffe *frame* und *script*,¹³¹ sodann eröffnet sich aber auch die Möglichkeit einer differenzierten Beschreibung der vielfältigen Interferenzen, durch die auf der semantisch-konzeptionellen Ebene komische Rahmenkonfusionen,¹³² oder auf der materialen körperlichen Ebene Rahmenbrüche in Gestalt eines »excess of utterance«¹³³ ausgelöst werden.



Abb. 4

Das Exzessive von Äußerungskörpern – man denke nur an die Chimären und Sirenen, die als Marginalien mittelalterliche Bücher zieren – kann freilich auch als Exzess der körperlichen Äußerungsmöglichkeiten von Menschen respektive Schauspielern gedacht werden: Für Goffman besteht kein Zweifel, daran, dass

der menschliche Körper zu den Objekten gehört, die die Organisation einer Tätigkeit sprengen und den Rahmen aufbrechen können, etwa wenn jemand in nicht zugeknöpften oder unpassenden Kleidern erscheint oder ein Gast auf einem Teppich ausrutscht oder ein Kind eine Vase umwirft.¹³⁴

Einen analogen Rahmenbruch erlebt der Schauspieler, der aus der Rolle fällt – etwa, wenn er während der Vorstellung unabsichtlich auf der Bühne eine Vase umwirft oder auf einem Teppich ausrutscht. Das Aus-der-Rolle-Fallen wird dann zu einem Aus-dem-Rahmen-Fallen, bei dem der phänomenale Schauspieler-Leib dem semiotischen Schauspieler-Körper¹³⁵ in die Quere kommt. Das heißt, der Leib des Schauspielers bewegt sich nicht mehr *im Rahmen der Rolle*. Er stellt nicht

¹³⁰ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 141.

¹³¹ Der Begriff *script* wird einerseits als Geflecht lexikalischer Knoten und semantischer Verknüpfungen zwischen den Knoten definiert, andererseits ist das *script* insofern an den *frame*-Begriff gekoppelt als es als »temporal sequence of frames« aufgefasst wird. Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*, S. 81.

¹³² So basiert Raskins (semantische) Witz- und Humortheorie auf der These, dass eine Äußerung dann komisch wird, wenn sie ganz oder teilweise mit zwei verschiedenen semantischen *Skripten* kompatibel ist, die sich vollständig oder teilweise *überlappen* und zugleich in einem Widerspruch zueinander stehen. Die Komik resultiert aus der Art des Rahmenwechsels von einem Skript zum anderen. Dem Oppositionsverhältnis fällt dabei die Funktion des Auslösers, des »script-switch trigger« zu. Ebd., S. 114.

¹³³ Felman: *The Literary Speech Act*, S. 112.

¹³⁴ Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 378.

¹³⁵ Vgl. hierzu Fischer-Lichte: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«, S. 158.

mehr das dar, was er als ›gescripteter‹, semiotischer Körper verkörpern soll, sondern schießt über den vom Script definierten Rahmen der Rollenverkörperung hinaus. Gerade in modernen Aufführungen und Theaterprojekten werden derartige Körperexzesse nun ihrerseits Teil der Performance, ja stehen mitunter sogar ganz im Zentrum. Etwa in der von Fischer-Lichte ausführlich analysierten Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramović aus dem Jahre 1975, in deren Verlauf sich die Performerin selbst auspeitscht und sich mit einer Rasierklinge einen Stern auf den Bauch ritzt. Hier kollidieren und kollabieren offensichtlich die Grenzen zwischen Schauspieler-Körper und Darsteller-Körper:¹³⁶ Der Rahmenbruch erfolgt durch eine absichtliche Rahmenkonfusion, die sich eines Körperexzesses bedient, der zwar inszeniert, aber keineswegs fiktiv ist. Bei der ersten Aufführung von *Lips of Thomas* kam es zu empörten Interventionen des Publikums, was ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass auch auf Seiten der Rezipienten ein *dedoublement* von Rollen stattfindet: Das Publikum findet sich in der Doppelrolle von Theaterbesucher und Zuschauer (Goffman spricht von *onlooker role*¹³⁷) wieder, wobei es, wie bei *Lips of Thomas*, im Verlauf des Rezeptionsprozesses zu *sea-changes* kommen kann, so dass aus den Zuschauern empörte Theaterbesucher werden, die in ihrer sozialen Rolle als Theaterbesucher in die Performance intervenieren.

Mit Blick auf die spezifische *Energeia*, durch die solch ein Rahmenwechsel getragen wird, behauptet Goffman, dass der Rahmen mehr schafft »als nur Sinn; er schafft auch Engagement«. ¹³⁸ Im englischen Original heißt es: »Frame, however, organizes more than meaning; it also organizes involvement«. ¹³⁹ Dieses *Involvement* impliziert sowohl ein Gefangengenommen-Sein durch das Bühnen-Geschehen als auch eine affektive Aufladung der Momente, in denen man gezwungen wird einen Deutungsrahmen un-

¹³⁶ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 34ff., wo sie im Rekurs auf Bateson und Goffman von »kollidierenden Rahmen« spricht.

¹³⁷ Goffman: *Frame Analysis*, S. 130.

¹³⁸ Ebd., S. 376.

¹³⁹ Ebd., S. 345. Vgl. hierzu auch Greenblatts Konzept der »sozialen Energie«, die er einerseits allgemein als »dynamischen Austausch zwischen Theater und Gesellschaft«, andererseits aber offenbar auch als Manifestation von Engagement respektive Involviertheit definiert: »*Energia* lässt sich nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen: Sie manifestiert sich in der Fähigkeit gewisser sprachlicher, auditiver und visueller Spuren, kollektive physische und mentale Empfindungen hervorzurufen und diese zu gestalten und zu ordnen. Sie geht also mit wiederholbaren Formen von Vergnügen und Interesse einher, mit dem Vermögen, Unruhe, Schmerz, Angst, Herzklopfen, Mitleid, Gelächter, Spannung, Erleichterung, Staunen wachzurufen. In ihrer ästhetischen Erscheinungsform besitzt soziale Energie ein Mindestmaß an Vorhersagbarkeit – um einfache Wiederholungen zu ermöglichen – und eine gewisse Mindestreichweite – um über den einzelnen Schöpfer oder Konsumenten hinaus eine, wie auch immer beschränkte, Gemeinsamkeit zu erreichen«. Greenblatt: »Einleitung«, S. 21 bzw. S. 15f.

vorbereitet zu wechseln. Anders gewendet: mit dem *Involvement* hält die Kategorie der psychischen Energie Einzug in die Rahmen-Analyse – und eröffnet damit eine weitere Möglichkeit, das zu plausibilisieren, was wir bei Derrida als *parergonale Energeia* kennen gelernt hatten. Das *Involvement* ist eine Kraft, die von einem gewissen Außen her »ins Innere hineingerufen«¹⁴⁰ wird, um einen Deutungsrahmen zu verstärken oder zu wechseln.

Natürlich gibt es, wie etwa Gabriele Brandstetter gezeigt hat, noch weitere Arten, den *sea-change* als performative Kraft zu denken, die am Rahmen des Theaters wirkt, nämlich als Theatervorhang. Folgt man Brandstetter, dann wird der Vorhang zum »Medium der Verwandlung«,¹⁴¹ das sich durch ein eigentümliches *dedoublement* auszeichnet: Der Vorhang »verhüllt und zeigt« sowohl die Verwandlungen »auf der *Bühne des Theaters*« als auch auf der »*Bühne der Imaginationen* und der Sinne des Betrachters«. ¹⁴² Indem er anzeigt, »*daß* er etwas verbirgt«, ¹⁴³ erscheint der Vorhang mit Blick auf den sichtbaren, materiellen Bühnenrahmen, aber auch mit Blick auf den Deutungsrahmen des Zuschauers als Rahmenhinweis, der zugleich auf die Möglichkeit des Rahmenwechsels hinweist. Dabei ist der Vorhang nicht nur Zeichen einer Differenz zwischen Ernst und Spiel, sondern der Vorhang wird zu einem »Wächter des magischen Pakts, der den Zuschauer dazu verführt, jeden Zweifel fahren zu lassen und die inszenierte künstliche Welt auf der Bühne mit-zu-erschaffen«. ¹⁴⁴ Anders als bei Simmel hat die Rahmungsfunktion des Vorhangs nicht nur den Charakter eines eifrigen Grenzhüters, sondern der Vorhang ist Wächter eines Illusionsversprechens: Er bewirkt als Medium der Verwandlung einen magischen *sea-change*, der sehr viel mehr ist als ein Szenenwechsel, weil er die Szenen auf der Bühne und die Szenen der Einbildungskraft miteinander verschränkt. Insofern eröffnet der Vorhang einen »Raum für das ›Anders-werden‹. Über den Vorhang betrachtet der Zuschauer seine eigene Position in diesem Raum. Er sieht, was man schon weiß und dennoch zu sehen begehrt«. ¹⁴⁵ Diese Form der Selbstbeobachtung ist nicht nur die Voraussetzung dafür, dass der Zuschauer im Zuge der von ihm vollzogenen interpretativen Doppelrahmung ein komplexes »Fiktivitätsbewußtsein«¹⁴⁶ entwickelt, sie macht dem Zuschauer auch bewusst, dass er »in dieser Kon-Figuration selbst als Teil der Vorstellung«¹⁴⁷ im Spiel ist.

¹⁴⁰ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 84.

¹⁴¹ Brandstetter: »Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs«, S. 25.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 33.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 123.

¹⁴⁷ Brandstetter: »Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs«, S. 33.

In diesem Zusammenhang weist die Möglichkeit, Szenen *vor* dem Vorhang spielen zu lassen – man denke nur an das »Vorspiel auf dem Theater« in Goethes *Faust* – in eine Richtung, die den Vorhang als Medium der Ausdifferenzierung von phänomenalen (expliziten) Bühnenrahmen und konzeptionellen (impliziten) Deutungsrahmen begreift, um das Theater an bestimmten Stellen in ein *Metatheater* verwandeln zu können. Umgekehrt lässt sich der Vorhang in seiner Doppelfunktion des Verhüllens und Zeigens auch als Medium eines poetischen Wahrheitsprozesses im Sinne Heideggers betrachten: Der Vorhang stellt absichtlich einen Mangel an Unverborgenheit her, lässt, sobald er sich öffnet, dann aber Verborgenes ins Unverborgene treten. Allerdings muss auch dieses Unverborgene erst als durchschaubare Täuschung erkannt werden, bevor man weiß, was auf der Bühne »eigentlich« vor sich geht.

Nun weist die Zuschauerrolle des Theaterrahmens eine große funktionale Analogie zur Leserrolle auf. Auch die Lesesituation zeichnet sich durch ein *dedoublement* aus: Der Leser befindet sich gleichzeitig in der Rolle eines empirischen – sozial, psychisch und körperlich disponierten – Wesens, das ein Buch kauft und es aufschlägt; und er hat die Rolle eines vom Text modellierten und angesprochenen Dialogpartners, der – durch bestimmte diskursive Strategien konfiguriert – zu einem Komplizen oder einem Opfer des Textes gemacht wird.¹⁴⁸ Diese Doppelrolle des Lesers hat damit zu tun, dass er als systematischer Leerstellenergänger¹⁴⁹ eingeplant – entworfen – wird. In gleicher Weise spricht auch Marvin Minsky davon, dass sich *frames*, indem sie stereotypisierte Situationen repräsentieren, als »a sort of skeleton« erweisen, »somewhat like an application form with many blancs or slots to be filled«. ¹⁵⁰ Dergestalt findet sich der empirische Leser – genauso wie der Theater-Besucher – in einer vom Text entworfenen und insofern »gescripteten« Rollenanforderung als mitarbeitender Leser wieder. Lässt er sich durch die Strategie des Textes involvieren, dann wird der Leser zum Agenten einer *parergonalen Energeia*, die im Inneren des Rahmungsverfahrens mitwirkt: Sein psychisches und intellektuelles Engagement lässt sich als rahmenkonstitutive Rollenausführung verstehen.

An dieser Stelle könnte man nun noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass die Initialisierung der Strategien, durch die der Leser in seiner Rolle als Leerstellenergänger konfiguriert wird, in den paratextuellen Zonen stattfindet, wo der Leser angewiesen wird, wie zu lesen – und das heißt auch: wie mitzuarbeiten – sei. Eben dies ist traditionellerweise

¹⁴⁸ Vgl. Eco: *Lector in Fabula*, S. 68.

¹⁴⁹ Zum Begriff der systematischen Leerstellenergänger respektive der »Systemstelle im Text«, vgl. Iser: *Der Akt des Lesens*, S. 284.

¹⁵⁰ Minsky: *The society of mind*, S. 245.

die Funktion des Vorworts, das als szenischer Rahmen des nachfolgenden Textes auf unterschiedlichste Weise den *sea-change* von Autor-Rollen und Leser-Rollen vollzieht.

IV. Paratexte

Im Anschluss an Derrida (»Mais que font les préfaces?«)¹⁵¹ fragt Genette in seiner berühmten Abhandlung *Seuils*,¹⁵² die in ihrer deutschen Übersetzung den Titel *Paratexte* und den Untertitel *Das Buch vom Beiwerk des Buches* trägt: »Was tun denn die Vorworte?«¹⁵³ Während Derrida das ›Tun‹ der Vorworte vor allem als Bewegungsdynamik versteht, bezieht Genette das paratextuelle ›Tun‹ sehr viel stärker auf Austins und Searles Modell der Sprechakte. Dies wird deutlich, wenn Genette behauptet, der »Vorwortakt«¹⁵⁴ zeichne sich durch die »illokutorische Wirkung seiner Mitteilung«¹⁵⁵ aus. Insofern das Vorwort dem Leser mitteilt, wie zu lesen sei, fungiert es als direkter Sprechakt, der wie eine Regieanweisung oder ein Kochrezept als »set of instructions for how to do something«¹⁵⁶ anzusehen ist. Das heißt zugleich aber auch: das Vorwort muss wie ein ernsthafter Sprechakt funktionieren, der über illokutionäre Kraft verfügt. Insofern im Rahmen von Vorworten »autobiographische Pakte«¹⁵⁷ oder »Fiktionsverträge«¹⁵⁸ geschlossen werden, sind Vorworte darüber hinaus als kommissive Sprechakten anzusehen, mit denen dem Leser die Erfüllung bestimmter »normative[r], typisierte[r] Erwartungen«¹⁵⁹ versprochen wird. Schließlich haben – aber das geht nun schon über Genettes Rekurs auf die Sprechakttheorie hinaus – Vorworte eine phatisch-rhetorische Funktion, deren Ziel die Kontaktaufnahme mit dem Publikum ist. Dies ist seit alters her die Aufgabe jenes Teils des *Prooemium*, der als *Invocatio* bezeichnet wird. Vorreden sind als »ansprechende Gebärde«¹⁶⁰ der kommunikative Versuch, mit dem Leser eine »Verbindung«¹⁶¹ herzustellen. Insofern er-

¹⁵¹ Derrida: »Hors livre«, S. 14.

¹⁵² Genette: *Seuils*.

¹⁵³ Genette: *Paratexte*, S. 190.

¹⁵⁴ Ebd., S. 279.

¹⁵⁵ Ebd., S. 17.

¹⁵⁶ Searle: »The logical status of fictional discourse«, S. 70.

¹⁵⁷ Lejeune: »Der autobiographische Pakt«, S. 231.

¹⁵⁸ Genette: *Paratexte*, S. 209f.

¹⁵⁹ Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 376.

¹⁶⁰ Kommerell: *Jean Paul*, S. 158.

¹⁶¹ Ebd.

weist sich das ›Tun‹ des Vorworts als »sort of ritual work«,¹⁶² das *meta-performativen* Charakter hat.¹⁶³

Freilich ist dann auch zu fragen, was dies mit Blick auf die Unterscheidung zwischen ›ernsthaft‹ und ›nicht-ernsthaft‹ bedeutet: Besitzen die performativen Akte, die in der paratextuellen Zone zur Aus- und Aufführung gelangen, tatsächlich dieselbe illokutionäre Kraft, wie jene Anweisungen und Versprechen, die ›draußen‹ in der Alltagswelt vollzogen werden? Oder handelt es sich eher um intrafiktionale, nicht-ernsthafte Akte, die parasitär von den illokutionären Kräften des ›normalen‹ Gebrauchs zehren – wenn auch auf eine durchschaubare Weise? Wie ist es zu interpretieren, dass die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* im Verlag Ferdinand Dümmlers publiziert wurden und gleichzeitig der fiktive Herausgeber E. T. A. Hoffmann in seinem Vorwort von einem Gespräch berichtet, in dem er den Verleger Ferdinand Dümmler darum bittet, die Werke des Katers Murr bei ihm publizieren zu können? Kommt es hier nicht zu einer Überblendung von fiktionalen und faktualen Deutungsrahmen?

Lebens = Ansichten
 des
K a t e r s M u r r
 nebst
 fragmentarischer Biographie
 des
 Kapellmeisters Johannes Kreisler
 in
 zufälligen Manuskriptblättern.
 Herausgegeben
 von
 E. T. A. Hoffmann.

E r s t e r B a n d.

Berlin, 1820
 bei Ferdinand Dümmler.

Abb. 5: Haupttitelblatt von E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*.

¹⁶² Goffman: *Frame-Analysis*, S. 16.

¹⁶³ Vgl. Belliger/Krieger: »Einführung«, S. 21.

Möglicherweise verhält es sich mit den paratextuellen Rahmungen wie mit den piktorialen Rahmen, wo es – folgt man Stoichita – unklar bleibt, ob der Rahmen der äußeren Dingwelt oder der inneren Textwelt angehört: »allen beiden und keiner«¹⁶⁴ war Stoichitas paradoxe Formel, von der offenbar auch Genette ausgeht, wenn er den Paratext bestimmt als »Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt«.¹⁶⁵ Dabei erscheinen insbesondere Vorworte als »unbestimmte Zone« zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.¹⁶⁶ Bei seiner Definition des Vorworts als »unbestimmte Zone« rekurriert Genette auf eine Überlegung von Antoine Compagnon, der in *La Seconde Main* den Bereich zwischen dem *Hors-Texte* und dem Text als *Périmétrie* bezeichnet: als »zone intermédiaire«,¹⁶⁷ die man passieren muss, um Zugang zum Text zu erhalten. Dabei werden unter dem Oberbegriff der Paratextualität neben den Peritexten auch die Epitexte in den Blick genommen.¹⁶⁸ Zu den Peritexten zählen der Titel oder das Vorwort, aber auch die »Zwischenräume des Textes, wie die Kapitelüberschriften oder manche Anmerkungen«.¹⁶⁹ Peritexte zeichnen sich also durch eine räumliche Nähe zum Haupttext aus – die äußere Grenze der Peritextualität bildet die Außenseite des Buchdeckels. Zumindest bei den verlegerischen Hinweisen auf der Rückseite des Buchdeckels wird es dann allerdings auch schon schwierig: die verlegerischen Peritexte bilden mitunter so etwas wie diskursive Brückenköpfe zur Epitextualität,¹⁷⁰ etwa wenn dort lobende Rezensionen des Buches auf dem Klappentext zitiert werden.¹⁷¹ Damit ist ein »Buch-Drumherum« bezeichnet,¹⁷² das nicht mehr nur durch seine räumliche Nähe zum Haupttext des Buches oder seine materielle Realisation an den Rändern des Buches definiert ist, sondern durch seine gesellschaftliche Verflechtung mit der Institution Buchdruck, dem Verlagswesen, dem Literaturbetrieb.

Georg Stanitzek hat auf die Probleme hingewiesen, die die stillschweigend vorausgesetzten Prämissen von Genettes Text- (und damit auch sein Paratext-)Begriff aufwerfen, vor allem, dass Genette seinen Text-Begriff

¹⁶⁴ Stoichita: *Das selbstbewußte Bild*, S. 46.

¹⁶⁵ Genette: *Paratexte*, S. 10.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Compagnon: *La Seconde main ou le Travail de la citation*, S. 328.

¹⁶⁸ Die Formel lautet: »Paratext« = »Peritext« + »Epitext«. Genette: *Paratexte*, S. 13.

¹⁶⁹ Ebd., S. 12.

¹⁷⁰ Epitextualität wird von Genette auf die Formel gebracht: »Der Ort des Epitextes ist also anywhere out of the book«. Ebd., S. 328.

¹⁷¹ In dieser Hinsicht haben paratextuelle Rahmen, anders als Bildrahmen im Sinne Simmels, eine Brückenfunktion.

¹⁷² Vgl. hierzu den Band *Am Rande bemerkt* von Metz/Zubarik (Hg.).

»weitgehend synonym mit dem älteren ›Werk‹-Begriff verwendet.«¹⁷³ So gerinnt Genettes von Derrida inspirierte Frage: »Was macht den Text zum Text« zu einem Synonym der Frage: »Was macht das Buch zum Buch?«¹⁷⁴ Letztlich offenbart sich hierin eine Art Buchfixiertheit, eine, wie Stanitzek schreibt, »deutliche Präferenz für biblionome Werkeinheiten.«¹⁷⁵ Aufgrund dieser Präferenz wird Paratextualität medial durch eine werkkonstitutive Schriftlichkeit und durch das »Paradigma Buch« determiniert.¹⁷⁶ Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Genette im Rekurs auf Philippe Lejeune Paratexte als »›Anhängsel‹ des gedruckten Textes«¹⁷⁷ bezeichnet. Im Original ist hier von *frange* die Rede,¹⁷⁸ was wörtlich übersetzt so viel bedeutet wie ›Franse‹ – ein Ausdruck, der trotz seiner Indienstnahme für die Beschreibung von ›biblionomen‹ Rahmungsprozessen, einige Anschlussmöglichkeit an Derridas Parergonalitätskonzept bietet.¹⁷⁹

Insofern die Frage, was den Text zum Text macht, ja auch die Frage impliziert: *Was macht den Text zum Werk?* fällt zunächst einmal auf, dass Genette den Begriff des ›Beiwerks‹ genau genommen gar nicht verwendet: Während Derrida Kants Begriff des *parergon* qua ›Beiwerk‹ immerhin mit *hors d'oeuvre* übersetzt,¹⁸⁰ spricht Genette im Original von »accompagnement«.¹⁸¹ Der Paratext eines Werks tritt hier zunächst als Begleittext in Erscheinung, der den gedruckten Text zum Buch respektive zum Werk macht: Eben dies scheint Genettes Antwort auf die Frage *que font les préfaces?* zu sein. Aber wie kann ein Begleittext solch eine rahmenkonstitutive Transformation eines Textes in ein Buch bewirken? Um was für einen *sea-change* handelt es sich hier?

Bemerkenswerterweise kommt bei der Definition der Paratexte als ›frange‹ unter der Hand erneut die Ufer- und Wasser-Metaphorik ins Spiel, auf die wir bereits eingangs aufmerksam wurden: Der Ausdruck ›frange‹ steht nämlich auch für jene ausgefransten Übergangszonen, die, wie etwa die *frange côtière* den Charakter eines veränderbaren Küstenufers haben. Dieser Konnotationshof eröffnet mithin Anschlussmöglichkeiten sowohl mit Simmels Auffassung vom Rahmen (Stichwort: ›Strom zwischen zwei

¹⁷³ Stanitzek: »Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung«, S. 3.

¹⁷⁴ Ebd., S. 5.

¹⁷⁵ Ebd., S. 7.

¹⁷⁶ Diese stillschweigend vorausgesetzte Präferenz scheint bis heute zu bestehen, wie Grays Buch *Show Sold Separately*, belegt, wenn er im Rekurs auf Genette schreibt: »since paratexts have [...] considerable power to amplify, reduce, erase, or add meaning, much of the textuality that exists in the world is paratext-driven«; S. 47.

¹⁷⁷ Genette: *Paratexte*, S. 10.

¹⁷⁸ Vgl. Genette: *Seuils*, S. 8 sowie Lejeune: *Le pacte autobiographique*, S. 45.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Dugast: »Parerga und Paratexte«, S. 110.

¹⁸⁰ Vgl. Derrida: *La vérité en peinture*, S. 63.

¹⁸¹ Genette: *Seuils*, S. 7.

Ufern<) als auch mit Derridas Vorstellung von den Grenzen des Textes als ›fließende Randung‹, die ›ausufern‹ könnte. Wenn man ›frange‹ als konzeptionellen Fluchtpunkt der ›zone intermédiaire‹ interpretiert, dann erscheint der Paratext als eine nicht vollständig bestimmte, unaufhörlich veränderbare Übergangszone, deren Umfang – wie bei Flut und Ebbe – schwankt. Wie Derridas Konzept der Parergonalität, so konstituieren auch Genettes Paratexte einen Rahmen, der die »question du *liminaire*«¹⁸² aufwirft, aber dabei gerade nicht der Logik des *entweder oder* gehorcht, sondern als »Schwelle«¹⁸³ fungiert, die eine Zone des Übergangs und – wie der Vorhang oder das Ufergebiet – eine Zone des Rahmenwechsels markiert.¹⁸⁴

Damit sind wir nun auch erneut mit jenem Problembündel konfrontiert, das wir Eingangs als Paradoxie des Rahmens benannt hatten: Die Präfixe *Peri* und *Para* werfen die Frage auf, ob man das Vorwort als eine paratextuelle Rahmung betrachtet, die *vor*, sprich: *außerhalb* des eigentlichen Werkes zu situieren ist, oder ob das Vorwort *als Teil* des Werkes anzusehen sei. Wie bei den Bilderrahmen treten auch bei den Textrahmen die Differenzen zwischen statisch und dynamisch, außen und innen, logisch und phänomenal, explizit und implizit als Interferenzen zu Tage: sei es als Überblendung von logisch-konzeptionellen Rahmungsfunktionen und phänomenal-materiellen Rahmenmanifestationen; sei es als Schauplatz von institutionellen und medialen Vernetzungsoperationen.¹⁸⁵ In beiden Fällen wird – im Ausgang von Genettes eigener Metaphorik – der räumliche Charakter von Paratextualität betont, der genau genommen ein zwischenräumlicher Charakter ist.¹⁸⁶ Das Vorwort kann dabei entweder selbst als Zone des Übergangs thematisiert werden, oder als Brückenkopf respektive als »Terminal«,¹⁸⁷ das Übergangsmöglichkeiten in einer unbestimmten

¹⁸² Derrida: »Hors Livre«, S. 24.

¹⁸³ Genette: *Paratexte*, S. 10.

¹⁸⁴ Dies gilt insbesondere für den Fußnotenbereich von Texten, die einen besseren Textfluss ermöglichen sollen und gewissermaßen als diskursives Überflutungsgebiet genutzt werden. Vgl. die Einleitung von Metz/Zubarik zu *Am Rande bemerkt*, wo den Fußnoten-Texten eine »grenzregelnde und liminale« Funktion zugeschrieben wird, die zugleich durch eine »paradoxale Doppelbewegung« gekennzeichnet sind: »Noten operieren zum einen wie andere integrierte Anmerkungen (eingeklammerte, durch Kommata – oder Parenthesen – abgesetzte Textteile) als Erweiterungen, Einschübe, Amplifikationen ihrer Bezugstexte; zum anderen verschlanken und komprimieren sie den ihnen zugeordneten Text, konzentrieren ihn auf das Wesentliche, verdichten und verknappen ihn, während sie selbst das Sekundäre, Ephemere, Nebensächliche, Marginale, Belanglose, Unwichtige und Dezentrale inkorporieren und damit auslagern. Auf diese Weise reduzieren und amplifizieren Noten Texte gleichermaßen«, S. 9. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Graftons: *The Footnote*.

¹⁸⁵ Vgl. Baecker: »Hilfe, ich bin ein Text!«, S. 49, sowie die differenzierte Diskussion bei Dembeck: *Texte rahmen*, S. 22.

¹⁸⁶ Vgl. Wirth: »Zwischenräumliche Bewegungspraktiken«, S. 27ff.

¹⁸⁷ Vgl. Minsky: *The society of mind*, S. 245, der den Begriff des »Terminals« einführt, um jene Leerstellen zu bezeichnen, die als »connection points« fungieren, »to which we can attach other kinds of information«.

Zone organisiert. In diesem Sinne können Paratexte – und hier zeigt sich nun eine deutliche Differenz zu Simmels Rahmenkonzept – als Zonen verstanden werden, in denen die Kommentarfunktion eine Brückenfunktion übernimmt, um mit ihrer Hilfe Zugang zum Text zu erlangen. Folgt man Genette, dann enthalten die ›franges‹ einerseits »einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar« und bilden andererseits »zwischen Text und Nicht-Text nicht bloß eine Zone des Übergangs, sondern der *Transaktion*«. ¹⁸⁸ Genau genommen erweist sich der Akt des Kommentierens sogar als zweifache Transaktion, die mit der Differenz von Kommentar und Kommentiertem zunächst die Trennung zweier Bereiche einführt, sie aber durch ihre wechselseitige Bezugnahme zugleich auch zusammenführt. Insbesondere durch Akte der Selbstkommentierung trennt sich der Autor von seinem Text und verdoppelt sich zugleich. So schreibt Erving Goffman am Ende seiner Einleitung zu seinem Buch *Rahmen-Analyse*:

Das also ist die Einleitung. Sie ermöglicht dem Autor den Versuch, die Vorzeichen für das zu setzen, worüber er schreiben möchte. Analysen, Rechtfertigungen, Entschuldigungen, die das Nachfolgende umrahmen sollen [*designed to reframe*], die eine Scheidelinie errichten sollen zwischen den Mängeln [*deficiencies*] in dem vom Verfasser Geschriebenen und den Mängeln in ihm selbst, so daß er, wie er hofft, am Ende etwas besser gerechtfertigt dasteht als es vielleicht sonst der Fall wäre. ¹⁸⁹

Durch den Akt des Kommentierens in Form einer Selbstbezugnahme erscheint der eigene Text zugleich als anderer Text und erfährt durch diese Transaktion einen *sea-change* ganz eigener Art: Geschriebenes verwandelt sich, indem es durch Dazugeschriebenes kommentiert wird, in etwas fremdartiges, das aber zugleich mit Bedeutung angereichert wird. Etwas prosaischer formuliert: Der kausale Bezug zu den texterzeugenden Gesten der »Skription« ¹⁹⁰ wird abgelöst durch eine kommentierende Bezugnahme. Es entsteht ein paratextueller Rahmen, von dem her der Text kommentiert und das Verhältnis von Kommentar und Text reflektiert wird. Damit konfiguriert der Kommentar eine paratextuelle Zone des Übergangs, die zu einem Transaktionsraum für jenes *dedoublement* wird, das allen Techniken der Doppelrahmung zugrunde zu liegen scheint: die Bezugnahme auf sich selbst, auf das eigene Tun, auf den eigenen Text.

Im Falle literarischer Vorworte wird der paratextuelle Rahmen zu einer Zone des Selbstkommentars, die eine besondere Form der Transaktion nötig

¹⁸⁸ Genette: *Paratexte*, S. 10.

¹⁸⁹ Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 25f.; im Original: S. 16.

¹⁹⁰ Barthes: »Variation sur l'écriture«, S. 153.

macht, sobald Kommentar und Kommentiertes zwei verschiedenen fiktiven Aussageinstanzen zugeschrieben wird. Um diese inszenierte Allographie hervorzubringen, muss die eigene Autorschaft gezeugnet werden – eine Standardsituation der Herausgeberfiktion seit dem 17. Jahrhundert:¹⁹¹ Das Vorwort des fiktiven Herausgebers erzeugt am paratextuellen Rahmen ein »schwindelerregendes Inkognito«,¹⁹² das jedoch konstitutiv zum Werk dazu gehört, denn erst mit dem Durchschauen des Inkognito wird jener entscheidende Rahmenwechsel vollzogen, der das Werk unter den Vorzeichen der Fiktion deutbar macht. Freilich laden die Verschleierungsstrategien des Vorwortverfassers, seine zweideutigen Angebote an den Leser, aus denen gerade nicht zweifelsfrei hervorgeht, ob der nachfolgende Text (man denke an Rousseaus »Préface« zur *Nouvelle Héloïse*) eine ›wahre Geschichte‹ sein soll oder ›bloß‹ eine Fiktion, die paratextuellen Ränder auch agonal auf: der engagierte Leser wird in eine Situation manövriert, in der verschiedene Deutungsrahmen in Widerstreit geraten – und damit ein Streit um die Deutungshoheit entbrennt. Insofern wird die paratextuelle Zone zu einem ›Streitraum‹.

V. Ausblick

Abschließend möchte ich noch eine weitere mögliche Verbindungslinie zwischen dem Konzept der Paratextualität und dem Konzept des Parergons erwähnen: Insofern Paratexte eine pragmatisch-rezeptionsästhetische Leseanweisung anbieten, die einen Zugang zum Text ermöglichen soll, wirken sie als äußerliche Begleiter, als »accompagnement«¹⁹³ des Textes und stehen damit in systematischer Analogie zu Kants Auffassung des Parergons als einem ›äußerlichen‹ Formgebungsverfahren, das den Charakter der »Zutat« respektive des »Beiwerks«¹⁹⁴ hat. Allerdings verlieren Paratexte diese äußerliche Parergonalität, sobald sie als fiktive Paratexte durchschaut worden sind: Im Kontext *fiktiver* Paratexte werden die vormals pragmatischen Leseanweisung in eigentümlicher Weise entkräftet, da diese nun offenbar nicht mehr in einem alltagsweltlichen Sinne ernst gemeint sein können. Durch diese Entpragmatisierung genügen fiktive Paratexte der Kantischen Forderung, die schöne Form solle »ohne Vorstellung eines Zwecks«¹⁹⁵ wirken. Insofern erfahren Paratexte, die als fiktive Paratexte erkannt wurden, einen *parergonalen sea-change*: aus einem äußerlichen

¹⁹¹ Vgl. Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 143ff.

¹⁹² Genette: *Paratexte*, S. 275.

¹⁹³ Genette: *Seuils*, S. 7.

¹⁹⁴ Ebd., S. 142.

¹⁹⁵ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 155.

Begleiter, wird eine zwar randständige, aber gleichwohl ins Innere des poetischen Werks hineinwirkende, formgebende *Energeia*.

In die gleiche Richtung weist Genette mit seinem ersten, in *Palimpseste* entfaltetem Paratextualitätskonzept: Zum einen rechnet er dort die Kommentarfunktion nicht der Kategorie der Paratextualität, sondern der »Metatextualität«¹⁹⁶ zu. Zum anderen erweitert Genette den Begriff der Paratextualität auf signifikante Weise, wenn er schreibt: »Ähnlich kann auch ein ›Prä-Text‹ in der Form von Entwürfen, Skizzen oder verschiedenen Ideensammlungen als Paratext funktionieren«. ¹⁹⁷ Die paratextuelle Übergangszone umfasst mithin nicht nur ein peritextuelles Drumherum, sondern auch ein philologisches ›Davor‹: Paratextualität bezeichnet auch einen Transaktionsraum, in dem Schreibprozesse aller Art Gestalt annehmen. Anders als Kants Idee von der Gestalt als ›reiner Form‹, die dem Werk als formales Konzept zugrunde liegt, sind Prä-Texte im Sinne der Schreibprozessforschung¹⁹⁸ nun aber gerade keine ›reinen Formen‹ mehr – vielmehr treten sie als ›unreine Formen‹ in Erscheinung: als Entwürfe und Text-Varianten, die voll von Spuren der Transkription – Streichungen und Überschreibungen – sind,¹⁹⁹ und die erst durch auktoriale direktive und deklarative Akte (etwa das *imprimatur!* des Verfassers) gerahmt werden müssen, um in den Zustand einer Textualität versetzt zu werden, die Werkcharakter für sich reklamieren kann.

Vor dem Hintergrund des bisher gesagten kann man feststellen: Der *sea-change* zum Werk bedarf eines ganzen Bündels an Transaktionen, die sich aus unterschiedlichen Kraftquellen speisen. Hier wirken performative Rahmungskräfte im Sinne der *illocutionary force* ebenso mit wie jene parergonale Energien, die dem Entschluss zu rahmenkonstitutiven direktiven und deklarativen Akten vorausgehen. Damit ist auch die *Energeia* angesprochen, die den Prozessen der transkriptiven Umarbeitung von Prä-Texten mit Entwurfscharakter in Texte mit Werkcharakter zugrunde liegt: eine *Energeia*, die die Transaktion als Schreibaktion fasst: als Aktion des Umschreibens und Dazuschreibens; eine *Energeia*, die sich allzu häufig aus den Mängeln speist, die (denken wir an Goffmans Einleitung) das bisher Geschriebene aufweist, so dass eben diese Mängel zu Anlässen des korrigierenden Umschreibens und kommentierenden Dazuschreibens werden; eine *Energeia* schließlich aber auch, deren Bestimmung es ist, in dem Moment zu verschwinden, in dem sie ihre größte Energie entfaltet

¹⁹⁶ Genette: *Palimpseste*, S. 13.

¹⁹⁷ Ebd., 11f.

¹⁹⁸ Vgl. Grésillon: *La mise en oeuvre*, S. 88.

¹⁹⁹ Vgl. Gisi/Thüring/Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen*.

hat:²⁰⁰ dann nämlich, wenn die Aktion des korrigierenden Umschreibens und kommentierenden Dazuschreibens beendet ist. In diesem Sinne sind Paratexte als Zonen der Transaktion zu verstehen, in denen vor allem eines getan wird: Es wird darüber geschrieben, wie geschrieben wurde, wodurch ein beweglicher, unfester, gleichsam flüssiger Textrahmen entsteht.

Die paratextuellen Transaktionen im Sinne Genettes wären dann – ebenso wie die *parergonale Energeia* im Sinne Derridas – als Transformationen zu verstehen, die den Rahmen zu einem Ort machen, an dem nicht nur unbestimmte Zonen überbrückt und widerstreitende Geltungsansprüche ausgefochten werden, sondern an dem vor allem Kräfte umgewandelt werden: Der Rahmen als »Strom zwischen zwei Ufern«,²⁰¹ der »durch jene Energien seiner Form bestimmt wird, deren gleichmäßiges Fließen ihn als den bloßen Grenzhüter des Bildes charakterisiert«,²⁰² wäre dann als ein Ort der Transformation von Energien anzusehen. Das Durchspielen der Wassermetaphorik ist verführerisch: nicht nur, dass sie ein Modell dafür bietet, wie sich parergonale und paratextuelle Rahmen als unfeste, fließende, unentwegt veränderbare Prozesse denken lassen – sie könnte auch einen *sea-change* in der Analyse von Rahmen bewirken, bei der es nicht mehr primär um die Untersuchung der Form respektive der Transformation von materiellen, konzeptionellen oder sozialen Rahmen geht, sondern um die Analyse der Transformation von Rahmungskräften und -energien. Der Rahmen hätte dann nicht mehr den Charakter eines Beiwerks, sondern den eines Kraftwerks.

Literatur

- Aristoteles: *Metaphysik*, in: ders.: *Philosophische Schriften*, übers. v. Hermann Bonitz, bearb. v. Horst Seidel, Bd. 5, Hamburg 1995.
- Assmann, Aleida: »Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion«, in: *DVjs* 70 (1996), S. 535–551.
- Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words*, Oxford 1975 (1962).
- Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte*, übers. v. Eike von Savigny, Stuttgart 1970.
- Baecker, Dirk: »Hilfe, ich bin ein Text!«, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hg. v. Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek, Berlin 2004, S. 43–52.
- Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002.
- Barthes, Roland: »Variation sur l'écriture« (1973) (non publié), in: ders.: *Oeuvres complètes. Tome II: 1966–1973*, hg. v. Éric Marty, Paris 1994, S. 1535–1574.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt 1986.
- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 1985.
- Belliger, Andréa/David J. Krieger: »Einführung«, in: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, hg. v. dens., Opladen 1998, S. 7–33.
- Benjamin, Walter: »Fragmente vermischten Inhalts. Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 9–53.

²⁰⁰ Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 82.

²⁰¹ Simmel: »Der Bildrahmen«, S. 102.

²⁰² Ebd., S. 106.

- Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993.
- Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 1–17, Kassel 1949–1986.
- Brandstetter, Gabriele: »Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs«, in: *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, hg. v. ders./Sibylle Peters, Freiburg i.Br. 2008, S. 19–44.
- Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene. Schreiben«, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.
- Compagnon, Antoine: *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris 1979.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*, Berlin 2007.
- Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders.: *Limited Inc.*, aus dem Franz. v. Werner Rappal, Wien 2001, S. 15–45.
- Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien 1999.
- Derrida, Jacques: »Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte«, in: ders.: *Dissemination*, Wien 1995, S. 11–68.
- Derrida, Jacques: »Überleben«, in: ders.: *Gestade*, Wien 1994, S. 119–218.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.
- Derrida, Jacques: *La vérité en peinture*, Paris 1978.
- Derrida, Jacques: »Hors Livre. Préfaces«, in: ders.: *La Dissémination*, Paris 1972, S. 9–76.
- Dugast, Jacques: »Parerga und Paratexte. Eine Ästhetik des Beiwerks«, in: *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, hg. v. Gérard Raulet/Burghart Schmidt, Wien u.a. 2001, S. 101–110.
- Dünkelsbühler, Ulrike: »Rahmen-Gesetz und Parergon-Paradox. Eine Übersetzungsaufgabe«, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1991, S. 207–223.
- Eco, Umberto: *Lector in Fabula*, München 1987.
- Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«, in: *Performativität und Medialität*, hg. v. Sybille Krämer, München 2004, S. 141–162.
- Fischer-Lichte, Erika: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a.M. 2002, S. 277–300.
- Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981.
- Frege, Gottlob: »Der Gedanke. Eine logische Untersuchung«, in: *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 2 (1918–1919)*, S. 58–77.
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris 2002 (1987).
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 2001 (1987).
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993 (1982).
- Gisi, Lucas Marco/Hubert Thüring/Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M. 1998 (1978).
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse*, Frankfurt a.M. 1996.
- Goffman, Erving: *Frame-Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston 1974.
- Grafton, Anthony: *The Footnote. A Curious History*, Cambridge 1997.
- Gray, Jonathan: *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York 2010.
- Greenblatt, Stephen: »Einleitung. Die Zirkulation sozialer Energien«, in: ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt 1993 (1988), S. 9–33.
- Grésillon, Almuth: *La mise en oeuvre. Itinéraires génétique*, Paris 2008.
- Hamacher, Werner: »Affirmativ, Streik«, in: *Was heißt »Darstellen«?*, hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, S. 340–371.
- Heidegger, Martin: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer*, Stuttgart 1960, S. 7–81.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, München 1984 (1976).
- Jäger, Ludwig: »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: *Performativität und Medialität*, hg. v. Sybille Krämer, München 2004, S. 35–74.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt 1983.
- Kommerell, Max: *Jean Paul*, Frankfurt a.M. 1977 (1957).

- Krämer, Sybille: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a. M. 2002, S. 323–346.
- Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Frankfurt a. M. 2001.
- Kristeva, Julia: »Der geschlossene Text«, in: *Textsemiotik und Ideologiekritik*, hg. v. Peter Zima, Frankfurt a. M. 1977, S. 194–229.
- Langen, August: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1968 (1933).
- Lejeune, Philippe: »Der autobiographische Pakt«, in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hg. v. Günter Niggel, Darmstadt 1989, S. 214–257.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique: Signes de vie*, Paris 1975.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1986.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1999.
- Luhmann, Niklas: »Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung«, in: *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktion*, hg. v. Henk de Berg/Matthias Prangel, Tübingen/Basel 1995, S. 9–35.
- de Man, Paul: »Allegory (Julie)«, in: *Allegories of Reading*, New Haven/London 1979.
- Marin, Louis: »The Frame of Representation and Some of its Figures«, in: *The rhetoric of the frame. Essays on the boundaries of the artwork*, hg. v. Paul Duro, Cambridge/New York 1996, S. 79–95.
- Marriner, Robin: »Derrida and the Parergon«, in: *A Companion to Art Theory*, hg. v. Carolyn Wilde/Paul Smith, Hoboken 2008, S. 349–359.
- Metz, Bernhard/Sabine Zubarik: »Einleitung«, in: *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, hg. v. Bernhard Metz/Sabine Zubarik, Berlin 2008, S. 7–12.
- Minsky, Marvin Lee: *The society of mind*, New York 1986.
- Pöppel, Ernst: *Der Rahmen*, München 2006.
- Raskin, Victor: *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht u. a. 1985.
- Rousseau, Jean Jacques: *La Nouvelle Héloïse*, München 1988.
- Rousseau, Jean Jacques: *La Nouvelle Héloïse*, in: ders.: *Œuvres complètes*, vol. 2, hg. v. Bernard Gagnebin/Marcel Raymond, Paris 1964, S. 5–793.
- Schapiro, Meyer: »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs«, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6 (1972) Heft 1, S. 9–19.
- Searle, John: »A Taxonomy of Illocutionary Acts«, in: ders.: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge/New York 1979, S. 1–29.
- Searle, John: »The logical status of fictional discourse«, in: ders.: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge/New York 1979, S. 58–75.
- Shakespeare, William: »The Tempest«, in: *The Riverside Shakespeare*, 2nd Edition, hg. v. Gwynne Blakemore Evans u. a., Boston 1997, S. 166–186.
- Simmel, Georg: »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. v. Ottheim Rammstedt, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1995, S. 101–108.
- Stanitzek, Georg: »Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung«, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen* hg. v. Klaus Kreimeier/dems., Berlin 2004, S. 3–19.
- Stanitzek, Georg: »Im Rahmen? Zu Niklas Luhmanns Kunst-Buch«, in: *Systemtheorie und Hermeneutik*, hg. v. Henk de Berg/Matthias Prangel, Tübingen/Basel 1997, S. 11–30.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1989.
- Tripp, Ronja: »unsichtbares lesen. Strategien der Visualisierung als mediale Krise der Literatur um 1900«, in: *Medialisierungen des Unsichtbaren um 1900*, hg. v. Susanne Scholz/Julika Griem, München 2010, S. 193–219.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs«, in: *DVjs*, 82 (2008), S. 112–148.
- Wirth, Uwe: »Zwischenräumliche Bewegungspraktiken«, in: *Bewegen im Zwischenraum*, hg. v. dems., unter Mitarbeit v. Julia Paganini, Berlin 2012, S. 7–34.
- Wirth, Uwe: »Kultur als Pflropfung. Pflropfung als Kulturmodell«, in: *Impfen, Pflropfen, Transplantieren*, hg. v. dems., Berlin 2010, S. 9–28.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München 2008.
- Wirth, Uwe: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60.
- Wolf, Werner: »Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media«, in: *Framing Borders in Literature and other Media*, hg. v. Walter Bernhart, Amsterdam/New York 2006, S. 1–40.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Thomassin, Désiré: *Heuernte, ohne Jahr*, (Auktionshaus Bloss e.K.).
- Abb. 2: Magritte, René: *Die Spaziergänge des Euklid (Les Promenades d'Euclide)*. 1955. Öl auf Leinwand, 162 × 130 cm. The Minneapolis Institute of Arts. The William Dunwoody Fund, in: *René Magritte. Katalog zur Ausstellung MAGRITTE*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 11. Februar–9. Juni 2003, hg. v. Daniel Abadie, Paris/Stuttgart 2003, S. 195.
- Abb. 3: Borrell del Caso, Pere: *Flucht vor der Kritik*, 1874, © Courtesy of Banco de España, Madrid, in: *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst. Eine Ausstellung des Bucerius Forums 13. Februar bis 24. Mai 2010*, hg. v. Ortrud Westheider/Michael Philipp, München 2010, Abb. 46.
- Abb. 4: RDK IV, 569, Abb. 3. London, um 1170, aus Arnstein. © London, B.M. ms. Harley 2800, fol. 27. *Passionale* aus Kloster Arnstein a. d. Lahn, Initial I mit Sirene. Mittelrheinisch, um 1170. Fot. B.M.