

Rahmen-Geschichten

Ansichten eines kulturellen Dispositivs

Von MARTINA WAGNER-EGELHAAF (Münster)*

Il y a du cadre mais le cadre n'existe pas.
(J. Derrida)¹

Das Wichtigste in der Kunst ist der Rahmen.
Für die Malerei: buchstäblich; für andere Künste: sinnbildlich –
denn ohne diese simple Vorrichtung kann niemand wissen,
wo die *Kunst* aufhört und die *wirkliche Welt* beginnt.
Man muss sie in einen ›Behälter‹ tun, denn sonst stellt sich unvermeidlich die Frage:
Was ist denn das für ein Scheiß an der Wand?
(F. Zappa)²

ABSTRACT

Kulturwissenschaftliches Verstehen fragt nicht nur nach Bedeutungen, sondern ist wesentlich an den Bedingungen ihres Zustandekommens interessiert. Aussagen und Interpretationen erscheinen nur im Blick auf den jeweils gewählten Bedeutungsrahmen gültig. Dies lenkt die kritische Aufmerksamkeit auf die Akte der Rahmensetzung. Entsprechend wurde der ›Rahmen‹ zu einer zentralen Kategorie in anthropologischen, sozial- und literaturwissenschaftlichen Theoriekonzepten. Der Beitrag verfolgt das Motiv des Rahmens in ausgewählten literarischen und filmischen Beispielen und entfaltet seine figurative Ästhetik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ihm liegt die These zugrunde, dass Metaphorik und Figur des Rahmens ein repräsentationskritisches Reflexionspotenzial transportieren, das die hermeneutischen Paradigmenwechsel seit dem Rationalismus der Aufklärung bis zur Postmoderne sichtbar macht.

Modern Cultural Studies do not only look at meanings but focus on the processes of their construction. Propositions and interpretations seem to be valid only with regard to their cognitive frames. This draws some critical attention to the acts of framing. Accordingly, the ›frame‹ has become a central category in anthropological, sociological and literary theories. This article investigates the motif of the frame in selected literary texts

* Überarbeitete Fassung meiner bereits am 1. Juli 1999 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster unter dem Titel »Rahmen-Geschichten. Über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit – nicht nur in der Literatur« gehaltenen Antrittsvorlesung, die in unterschiedlichen Versionen auch als Vortrag an der Frankfurter Oper (Kongress: *Ästhetik der Inszenierung* im März 2000) und an den Universitäten Tübingen und Bologna gehalten wurde. Zur Rahmen-Tagung in Bologna vgl. den Band von Federico Bertoni und Margherita Versari (Hrsg.), *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*. Atti del convegno di Bologna, 29–31 ottobre 2003, Bologna 2006.

¹ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, 93.

² Frank Zappa, Peter Occhigrosso, *Frank Zappa: I am the American Dream*, aus dem Amerikanischen von Thomas Ziegler, München 1989, 158f.

and in selected films by depicting its figurative aesthetics from the 18th century to the present time. The underlying thesis is that the frame's metaphorical meaning and figurative capacity transport a specific theoretical knowledge which reflects the historical changes in the concepts of representation from the enlightenment up to postmodernism.

Überall da, wo es um Verstehen und Interpretation geht, sind Rahmungen am Werk. Doch während dem Rahmen in der Vergangenheit kein eigener kategorialer Status zuerkannt wurde, häufen sich seit den 1970er Jahren die Auftritte der Rahmen-Kategorie im interdisziplinären Feld. Der erste, der explizit davon gesprochen hat, dass Handlungen, um richtig verstanden zu werden, auf ihren Rahmen bezogen werden müssen, war der Anthropologe Gregory Bateson. Er hat bereits in den 50er Jahren beobachtet, dass Affen, wenn sie spielerisch kämpfen, zu verstehen geben, ›dies ist nur ein Spiel‹.³ Diese Fähigkeit zur Metakommunikation ist es auch, die für die menschliche Verständigung von entscheidender Bedeutung ist. Im Falle der Schizophrenie, aber etwa auch im Traum, geht sie, Bateson zufolge, verloren. Hatte Bateson psychologische Rahmen im Blick, geht es dem Soziologen Erving Goffman in seinem 1974 erschienenen Buch *Frame Analysis*⁴ um die Rahmung von Alltagserfahrungen, die er allesamt als organisiert und vermittelt, d.h. als nicht natürlich beschreibt. »What is it that's going on here?« ist die Frage, die wir uns nach Goffman beständig stellen müssen um zu verstehen, was um uns herum passiert. Man muss, um sich adäquat zu verhalten, wie Batesons Affen zu unterscheiden wissen zwischen einer ernsthaften Rauferei und einer gespielten, zwischen einer im Museum aufgestellten Badewanne und einer Wanne im heimischen Badezimmer. Rahmungen – in der Tat sind es meist mehrfache Rahmungen, die wir im Alltag vornehmen müssen – stellen uns vor die grundlegende Frage: ›Spiel‹ oder ›Ernst‹ – ›Wirklichkeit‹ oder ›Schein‹? Goffman macht aber auch deutlich, wie labil Rahmen sind und welches gesellschaftliche Konfliktpotenzial durch Falschrahmungen, Rahmenstreitigkeiten und Rahmenbrüche entsteht. Zeitgleich mit Goffman war der Artificial-Intelligence-Theoretiker Marvin Minsky beim Bau eines Schroboters auf die Rahmen-Kategorie gekommen. Für ihn ist der Rahmen ein kognitives Wahrnehmungs- und Erkenntnischema aus distinkten Einheiten, an die andere Strukturen angelagert werden können.⁵ Nach Minsky liegen solche kognitiven Rahmen dem Vorgang der visuellen Wahrnehmung in analoger Weise zugrunde wie dem Verstehen von Sprache. Hieran knüpft die Linguistin Deborah Tannen an, indem sie als Rahmen die aus

³ Vgl. Gregory Bateson, »Eine Theorie des Spiels und der Phantasie«, in: Ders., *Ökologie des Geistes*, Frankfurt a.M. ³1983, 241–261; zu Bateson vgl. auch Gale MacLachlan, Ian Reid, *Framing and Interpretation*, Melbourne 1994, 41–46.

⁴ Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. Hermann Vetter, Frankfurt a.M. ⁴1996.

⁵ Vgl. Marvin Minsky, *The Society of Mind*, New York 1986, 259, 328; vgl. MacLachlan, Reid (Anm.3), 71–73.

sprachlichen Oberflächenstrukturen zu ermittelnde Erwartungshaltung beschreibt, von der alle Wahrnehmung abhängig sei.⁶ Auch in die Literaturwissenschaft hat die Rahmen-Kategorie Eingang gefunden. Neben dem Konzept der Rahmenerzählung⁷ ist an das Rahmen-Kapitel in Lotmans *Struktur literarischer Texte* zu erinnern, das den Anfang und das Ende eines Werks zum ›Rahmen‹ deklariert.⁸ Namentlich in den 80er Jahren sind eine Reihe von Untersuchungen entstanden, die der Frage nachgehen, welcher Rahmensetzungen literarisches Verstehen bedarf und wie mittels gesetzter Rahmen literarische Texte bestimmte Wirkungen erzielen.⁹ Dabei ist unterschieden worden zwischen extratextueller, intratextueller, paratextueller und intertextueller Rahmung.¹⁰ Damit ist gesagt, dass das Verständnis eines literarischen Textes von außertextuellem Wissen, im Text selbst errichteten Wahrnehmungseinstellungen, den Beitexten eines Textes wie Titelblättern, Vorwörtern, Interviews usw.¹¹, aber auch von den Bezugnahmen eines Textes auf andere Texte abhängt.

All diesen Diskussionen soll hier nicht mehr nachgegangen werden. Sichtbar gemacht werden soll dagegen die üblicherweise unsichtbar bleibende Figur des Rahmens selbst, die als konstitutives Element dem zentralperspektivischen Sichtbarkeitsdispositiv angehört und wie auch die Kategorie der ›Perspektive‹¹²

⁶ Vgl. Deborah Tannen, »What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations«, in: Dies. (Hrsg.), *Framing in Discourse*, New York u.a. 1993, 14–56; vgl. MacLachlan, Reid (Anm. 3), 60–67.

⁷ Vgl. etwa Andreas Jäggi, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien 1994.

⁸ Vgl. Jurij M. Lotman, »Der Rahmen«, in: Ders., *Die Struktur literarischer Texte*, übers. Rolf-Dietrich Keil, München ²1986, 300–311, hier: 309.

⁹ Vgl. etwa John T. Matthews, »Framing in Wuthering Heights«, *Texas Studies in Literature and Language* 27 (1985), 26–61. H. Verdaasdonk, »Conceptions of Literature as Frames?«, *Poetics* 11 (1982), 87–104, nimmt die Frage der literaturtheoretischen Rahmung in den Blick, wenn er die These aufstellt, dass alle Literaturtheorien Exemplifikationen zugrundeliegender Auffassungen von Literatur sind.

¹⁰ Vgl. MacLachlan, Reid (Anm. 3), 3f.

¹¹ Vgl. Gérard Genette, *Paratexte*, Vorwort von Harald Weinrich, übers. Dieter Horning, New York, Paris 1989. Vgl. im Anschluss an Genette Uwe Wirth, »Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung«, in: Jürgen Fohrmann (Hrsg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart, Weimar 2004, 603–628.

¹² Vgl. Angelica Horn, »Das Experiment der Zentralperspektive. Filippo Brunelleschi und René Descartes«, in: *Descartes im Diskurs der Neuzeit*, Wilhelm Friedrich Niebel, Angelica Horn, Herbert Schnädelbach (Hrsg.), Frankfurt a.M. 2000, 9–32, hier: 10f., 16f. Wirth beschreibt die Zentralperspektive treffend als Rahmung des Bildes »von innen« (Wirth [Anm. 11], 605). Der Ausdruck ›Dispositiv‹ wird hier in Anlehnung an Michel Foucault gebraucht, der in *Dispositive der Macht* folgende Definition gibt: »[...] ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs.

quer durch die Disziplinen metaphorisch zur Verdeutlichung kognitiver Prozesse aufgerufen wird. Ausgangspunkt ist der konkrete Bilderrahmen, auf dessen mediale Qualitäten viele der genannten Autoren und Autorinnen zur Verdeutlichung ihrer theoretischen Konzepte zu sprechen kommen und der bemerkenswerterweise auch in zahlreichen literarischen Texten zum Einsatz kommt, wo er – dies wäre die den vorliegenden Ausführungen zugrunde liegende These – mehr ist als ein Motiv. Im Bild des Rahmens, so lässt sich behaupten, rahmen sich die im Folgenden in den Blick zu nehmenden Texte und Filme selbst, nehmen sie ihre Bedingungen und Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution in den Blick.

I.

Bereits 1934 erschien August Langens Studie *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Indem sie mit dem Prinzip der Rahmenschau eine übergreifende kulturelle Anschauungsform in den Blick rückt, kann sie durchaus als kulturwissenschaftliche Analyse *avant la lettre* bezeichnet werden. Langens These lautet kurzgefasst: Der rationalistische Geist des 18. Jahrhunderts bevorzugte den Augensinn und entwickelte die typische Sehform der Rahmenschau als gewollte didaktische Beschränkung des Gesichtskreises auf das kleine Feld der schärfsten Apperzeption.¹³ Das Verhältnis von Perzeption und Apperzeption erklärt Langen mit Hilfe einer Schemazeichnung (Abb. 1 s. Seite 116).

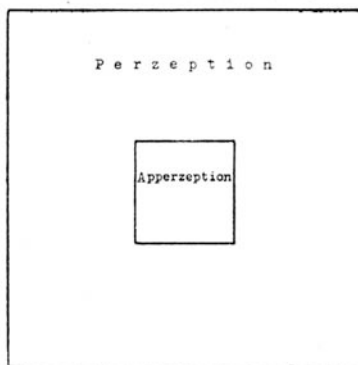
Langen schreibt dazu: »Während die Perzeption, das weitere Gesichtsfeld, einen verhältnismäßig großen Kreis umspannt, wird nur ein kleiner Ausschnitt zu deutlicher Apperzeption, auf ihn konzentriert sich die Aufmerksamkeit.«¹⁴ Bezeichnenderweise stellt dieses einfache Modell der Wahrnehmung zugleich die Grundform eines gerahmten Bildes dar – ein Indiz dafür, wie scheinbar selbstverständlich sich die kulturelle Repräsentation eines Gesehenen und die Visualisierung des abstrakten Seh- und Erkenntnisvorgangs in der Bild-Rahmen-Struktur treffen. Zum Beleg seiner These der rationalistischen Rahmen-

Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«, Michel Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes«, in: *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, 118–175, hier: 119f. Eben die Verbindung und wechselseitige Aufeinanderbezogenheit sehr konkreter technischer Ein- oder Vorrichtungen einerseits und diskursiver Aussagen andererseits kann als spezifisch für das Dispositiv betrachtet werden; gerade sie erklärt, warum sowohl die ›Perspektive‹ als auch der ›Rahmen‹ im materiell-technischen wie im kognitiv-metaphorischen Sinn verwendet werden.

¹³ Vgl. August Langen, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1968, 1.

¹⁴ Langen (Anm. 13), 7f.

Diese Urform der Aufnahme und Wiedergabe bleibt immer die gleiche, wenn sich auch innerhalb ihrer Grenzen je nach der Beschaffenheit des Objekts einige Variationen ergeben. Als wesentliche, pädagogisch wertvolle Eigentümlichkeiten lassen sich drei Eigenschaften hervorheben:



Perzeption und Apperzeption

Abbildung 1b

1. Umrahmung: Die Absonderung und Einrahmung des Erkenntnisobjektes, sein Herausheben aus der Fülle der in den Gesichtsfeld fallenden

Abb. 1: A. Langen, *Rahmenschau und Rationalismus*, 7.

schau führt Langen die Beliebtheit optischer Geräte im 18. Jahrhundert an, Spiegel, Camera obscura und Guckkasten, spricht aber auch über Phänomene der Raumkunst und Produkte des Kunstgewerbes. Nicht zuletzt aber entwickelt er eine Poetik des rationalistischen Romans, der auf das optische Bild komponiert sei und in ihm psychologische Kunst und Aufbau der Handlung gipfeln lasse.¹⁵ Als »Erfüllung des rationalistischen Willens zur Rahmenschau«¹⁶ aber bezeichnet Langen den Kupferstich und die literarische Form der Kupfererklärungen beschreibt er als »Wunsch, das umrahmte Apperzeptionsfeldchen in möglichster Schärfe zu sehen und auszudeuten«¹⁷. Dies lässt sich an Lichtenbergs *Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche* paradigmatisch illustrieren. Die erste Tafel der Kupferstichfolge *Marriage à la Mode* eröffnet den Blick in einen perspektivisch gezeichneten Raum, dessen aufeinanderstoßende Seitenwände sich in der rechten Bildhälfte treffen (Abb. 2 s. Seite 117).

Die Szene zeigt am Tisch im Vordergrund zwei Verhandlungspartner, die einen Ehekonzert abschließen: links einen Angehörigen des Adels, der auf seinen Stammbaum verweist, rechts einen Bürgerlichen, der offenbar das Geld mitbringt und einen gefüllten Beutel neben seinem Stuhl liegen hat. Auf dem Kanapee rechts im Hintergrund sitzt das sich offensichtlich nicht allzu innig zu-

¹⁵ Vgl. Langen (Anm. 13), 45.

¹⁶ Langen (Anm. 13), 89; vgl. ebd., 93.

¹⁷ Langen (Anm. 13), 94.



Abb.2: Hogarth, *Marriage à la Mode*

getane, ja, sich voneinander abwendende Brautpaar.¹⁸ Auch wenn die Szene als Ganze nicht durch einen Rahmen eingefasst wird, ist sie gleichwohl durch ihre perspektivische Anordnung didaktisch gerahmt. Lichtenbergs Erklärung vollzieht die Rahmung nach, indem sie mit dem Bildvordergrund beginnt, von da zum Bildhintergrund und schließlich zu den Details der Raumausstattung fortschreitet. Die vorgängige Rahmung des Bildes als Bild ist im Bild selbst durch vielfache Rahmungen reflektiert, Bilder, Spiegel, Fenster, die deutliche Interpretationshilfen für das dargestellte Geschehen geben. Lichtenberg lässt es sich nicht entgehen darauf hinzuweisen, dass es sich bei allen Bildern um Katastrophendarstellungen handelt: Krieg, Mord, Marter, Überschwemmung, unheilverkündende Kometen – und »das alles in einem Verlobungs-Zimmer.«¹⁹ Die gerahmten Bilder rahmen also das in der Szene dargestellte Geschehen, liefern sozusagen den Interpretationsrahmen. Wenn man Langens Darstellung folgt, wundert man sich allerdings, wie wenig in diesem Buch, das von Rahmenschau handelt, vom Rahmen selbst die Rede ist. Es scheint, als würde der Rahmen zu-

¹⁸ Vgl. G. C. Lichtenbergs *Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche*, I. Teilbd.: *Die Erklärung*, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hrsg. Franz H. Mautner, Frankfurt a.M. 1983, III, 258.

¹⁹ *Lichtenbergs Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche* (Anm. 18), 263.

gunsten des Gerahmten einfach weggeblendet. Schon zeitgenössische Perspektivtheoretiker wie Johann Heinrich Lambert wiesen darauf hin, dass perspektivisch richtiges Sehen die Notwendigkeit einschlieÙe, die Einfassung eines Bildes selbst verschwinden zu lassen. Und Moritz von Rohr berichtet 1905 von dem im 18. Jahrhundert üblichen Verfahren, »bei der Betrachtung von Bildern häufig durch besondere Sehtrichter oder auch durch die hohle Hand die Rahmen wegzublenden«²⁰. Die Ausblendung des Rahmens bedeutet indes keine Aufhebung der Rahmenschau, sondern deren Perfektionierung, insofern als der Rahmen dem Gesehenen im wahrsten Sinne des Wortes eingezeichnet wird, wie Hogarths Kupferstich dies mit den gerahmten Bildern an der Wand deutlich macht. Gleichwohl rückt Lichtenberg doch zweimal den Rahmen in den Blick. Dies geschieht einmal in Bezug auf das große Wandbild in der Mitte, das einen Helden aus der Familie des Bräutigams darstellt. Lichtenberg verweist explizit auf den mit einem Fratzensgesicht verzierten Prachtrahmen des Porträts und auf dessen groteske Ambivalenz zwischen Tiger und Affe (ein »Mittel-Ding zwischen Tiger und Affen«²¹), die ihm auch den Dargestellten zu kennzeichnen scheint. Signifikanter noch ist die zweite Stelle: Im Kontext seiner Erläuterungen des Deckengemäldes, das den verhängnisvollen Durchzug des Pharaos mit seinem Heer durch das Rote Meer zeigt, schreibt er: »Eigentlich also geht die ganz[e] Verlobungs-Szene auf dem Boden des *Roten Meeres* vor, und so etwas hätte hier wohl werden können, wenn das an der Wand gemalte Blut hier wirklich geflossen wäre, oder gar das hierher zu strömen angefangen hätte, auf welches der Kometen-Schweif hindeutet.«²² Dieser letztere Kommentar wird verständlich, wenn man sich dessen bewusst ist, dass Kometen im 18. Jahrhundert u. a. als Vorboten von Überschwemmungen galten. Spätestens jetzt fällt auf, dass die verzierten Wandabschlussleisten der Zimmerwände den Rahmen des Deckengemäldes bilden, dieses also gleichsam zum Interpretations-Rahmen der im Kupferstich dargestellten Szene wird.

Die ästhetische Ambivalenz des Rahmens wird wenige Jahre vor Lichtenbergs Hogarth-Erklärungen in Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 zum Ausdruck gebracht. Im Kontext seiner Überlegungen, was ein reines Geschmacksurteil sei, schreibt Kant:

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

²⁰ Moritz von Rohr, »Über perspektivische Darstellungen und die Hilfsmittel zu ihrem Verständnis«, *Zeitschrift für Instrumentenkunde* 25/10 (1905), 293–305, hier: 305; vgl. Johann Heinrich Lambert, »J.H. Lamberts freye Perspective«, II. Teil, »Anmerkungen und Zusätze« von 1774, in: Ders., *Schriften zur Perspektive*, hrsg. u. eingel. von Max Steck, Berlin 1943, 303–380, hier: 319f.; Langen (Anm. 13), 29.

²¹ Lichtenberg (Anm. 18), 265.

²² Lichtenberg (Anm. 18), 265.

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.²³

Auf der einen Seite findet hier eine Abwertung dessen statt, was Kant »Zieraten (parerga)« nennt als etwas dem Eigentlichen, dem ergon, dem Werk von außen Hinzukommendes. Andererseits werden jene parerga anerkannt, die wie das ergon selbst das Wohlgefallen des Geschmacks durch ihre Form vergrößern. Sie ordnen sich dem ›innerlichen Bestandteil‹ des Werks insofern unter, als ihre Form die Form des ergon selbst hervorhebt wie »Einfassungen der Gemälde, [...] Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude.« Die Zieraten machen sich erst dann verdächtig, wenn sie sich nicht darauf beschränken, schöne Form zu sein und damit Teil des ergon, sondern wenn sie, wie ein goldener Bilderrahmen, den Blick mit aufgesetzten Effekten auf sich selbst ziehen. Diese Differenzierung ist intrikat, und nicht ohne Grund beschreibt Kant in der zitierten Passage *zwei* Bilderrahmen, denjenigen, der nur möglichst unscheinbar als ›Einfassung‹ bezeichnet wird, und den goldenen Prachtrahmen. Wo sich der Rahmen unauffällig verhält, sich unsichtbar macht, erfährt er Anerkennung, ist er sogar erforderlich zur Steigerung des ästhetischen Wohlgefallens, setzt er sich aber selbst in Szene, erscheint er als aufdringlicher Störenfried.

In welchem Maß die unsichtbare Macht des Rahmens Anfang des 19. Jahrhunderts als beengende, aber doch unhintergehbare Bedingung der Repräsentation empfunden wurde, führt Heinrich von Kleists vielfach interpretierter Artikel »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« vor Augen, ein kurzer Text, der 1810 in den *Berliner Abendblättern* erschien. Nicht diskutiert werden soll hier das hinreichend besprochene Verhältnis der Kleist'schen Fassung zu der von Clemens Brentano unter Mitwirkung von Achim von Arnim verfassten ausführlicheren Version, der Text wird lediglich im Hinblick auf die in ihm zutage tretende Rahmenkonstellation analysiert. Kleists Artikel bezieht sich bekanntlich auf Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer*, das zusammen mit der *Abtei im Eichwald* 1810 in der Berliner Akademie-Ausstellung zu sehen war.

Die Forschung hat darauf verwiesen, dass Friedrich durch den Verzicht auf die übliche Vordergrundstaffage den Betrachterblick destabilisiere.²⁴ Die Ein-

²³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Werke in zehn Bänden*, hrsg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, VIII, 233–620, hier: 306.

²⁴ Vgl. Heinrich von Kleist, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: Ders., *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. Klaus Müller-Salget, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1990, III, 543f., 1126–1130, 1128 (Kom-



Abb. 3: C.D. Friedrich, *Mönch am Meer*

gangsworte des Kleist'schen Texts »Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinzuschauen.«²⁵ lassen sich dahingehend lesen, dass Friedrichs Gemälde eine Naturempfindung hervorruft. Doch erfährt sich der sehnsuchtsvoll auf die See Blickende als an der Küste zurückgehalten. Kleist spricht von einem »Anspruch, den das Herz mach[e]« und einem »Abbruch [...], den Einem die Natur« tue und der darin besteht, »[...] daß man zurück muß, daß man hinüber mögte«, es aber »nicht kann«. Dieses Gefühl des ›Abbruchs‹ verbindet sich mit aller metaphysischen Schwere eines unerfüllt bleibenden Lebensgefühls (»daß man Alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt«). Die gemalte Szene kann, so wird im Text ausgeführt, dieses Gefühl nicht erwecken, indessen wiederholt es sich *zwischen* dem Betrachter und dem Bild.

[...] das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.

mentar); Ekkehard Zeeb, »Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem ›Rahmen‹ der Kunst. Verschiedene *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*«, in: Gerhard Neumann (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, o. O. 1994, 299–336, hier: 320.

²⁵ Kleist (Anm. 24), 543 (soweit nicht anders vermerkt, beziehen sich die Stellenangaben im Folgenden auf diese Seite).

Es geht jetzt nicht mehr um eine Naturempfindung, sondern um eine Problematik der Repräsentation, die freilich ausgelöst wurde durch ein die Natur dramatisch in Szene setzendes Gemälde. Wenn das Bild nun zur Düne wird, die See, das Ziel der Sehnsucht, aber ganz fehlt, heißt dies nichts anderes als dass dem im Bild, in der Repräsentation, gefangenen Subjekt das Jenseits des Bildes, Objekt und Bezugspunkt seiner Sehnsucht und des Daseins, abhandengekommen ist: metaphysische Nacht! »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis«, heißt es denn auch konsequenterweise im nächsten Satz. Und: es ist das Bild als Bild, das diesen Eindruck hervorruft – nicht die auf ihm dargestellte Naturszene.

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.

Der Vergleich mit der Apokalypse und Edward Youngs *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742–1745) lässt erkennen, dass es hier um eine zeichenhaft vermittelte Krise geht. Das Bild, auf dem nicht viel zu sehen ist (»zwei oder drei geheimnisvolle Gegenstände[]«), wird zurückgeführt auf seine materiale Einfassung, »den Rahm«, der eigentlich gar nicht mehr zu ihm gehört.²⁶ Und bemerkenswerterweise ist es gerade der Rahmen, also jenes Dispositiv, das definiert, was Bild ist und was nicht, der jene wohl am häufigsten zitierte und immer noch unerhörte Formulierung aus Kleists »Empfindungen« einleitet: »so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.«²⁷ Gerade da also, wo der Blick seine größte Irritation, ja Verletzung²⁸ erfährt, wird der Rahmen des Gemäldes sichtbar,²⁹

²⁶ Vgl. Wirth (Anm. 11), 603: »Die Frage nach dem Rahmen berührt das Problem der Grenzziehung zwischen Text und Kontext [...]«. Bereits Karl Philipp Moritz hat die Hauptfunktion des Rahmens im »Grundsatz des *Isolirens*, des Heraushebens [...] aus dem Zusammenhange der umgebenden Dinge« gesehen (Karl Philipp Moritz, »Verzierungen: Der Rahmen«, in: Ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik, Kritische Ausgabe*, hrsg. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, 209f., hier: 209).

²⁷ Jörg Traeger, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist«, *Kleist-Jahrbuch* 1980, 86–106, hier: 102 verweist auf eine Illustration von William Blake zu Youngs *Night Thoughts* und stellt die Überlegung an, ob sie es möglicherweise war, »die Kleist zu seiner eigentümlichen Metapher inspiriert hat. Die Gestalt der rabenschwarz beflügelten Finsternis, die über unvollendeten Schicksalen brütet, wird durch das Schriftfeld der Dichterworte gesichtslos gemacht. Das Innere der Poesie wird buchstäblich, nämlich in Buchstabenform, nach außen gestülpt, indem das Äußere, der Rahmen, zum Bild gestaltet wird, das in seiner Hauptfigur der Verbergung anheimfällt.«

²⁸ Germano Celant beschreibt in seinem Überblicksessay über die Entwicklung des Rahmens in der Kunstgeschichte den Rahmen eines konkreten Gemäldes als Schnitt (ei-

der daran erinnert, dass wir es mit Repräsentationsverhältnissen zu tun haben. Die Bewegung des Textes begibt sich immer tiefer in die Repräsentation hinein: von der Düne als dem Rahmen der Natursehnsucht über das Bild als Rahmen einer objektlos gewordenen melancholischen Sehnsucht bis zum materialen Bilderrahmen als Haltepunkt einer den Blick des Bildbetrachters verletzenden Uferlosigkeit. Dieser Haltepunkt ist jedoch zugleich ein Umschlagpunkt, denn genau an der Stelle, wo die harte Materialität des Rahmens als Repräsentationsbedingung der Rahmenlosigkeit erkannt wird, entwirft der Text eine Vision des absoluten Kunstwerks, der sich im Bild selbst repräsentierenden Natur.³⁰ Friedrichs Art von Landschaftsmalerei habe nämlich, so schreibt Kleist, das Zeug, die märkische Landschaft, wäre sie »mit ihrer eigenen Kreide³¹ und mit ihrem eigenen Wasser gemalt«, so real erscheinen zu lassen, dass sie sogar die Füchse und Wölfe zum Heulen brächte. Nur dem den ganzen Text strukturierenden, wenngleich gleitenden Bewusstsein des konstitutiven Abbruchs durch jeglichen Rahmen, der die zeichenhafte Bedingung noch der abstraktesten Sehnsucht ist, mithin unerbittlich die Grenze zwischen Kunst und Natur markiert, ist es zu verdanken, dass der Anspruch an das absolute Kunstwerk notwendig imaginär bleiben muss – und genau an dieser Stelle der Argumentation zum Abbruch des Textes führt.

II.

In der Literatur des Realismus finden sich vielfältige Rahmen-Figurationen. Nicht zufällig entwickelt die realistische Prosa auch zahlreiche Erzählrahmen. Wenn Frank Zappa recht hat mit seiner als Motto diesen Ausführungen vorausgestellten Behauptung, dass der Rahmen eine Vorrichtung zur Unterscheidung von Kunst und wirklicher Welt sei, lässt sich die Rahmen-Inszenierung im Realismus als Reflexion der spezifisch realistischen Wirklichkeits- und Repräsentationsproblematik lesen. Allerdings sind die realistischen Texte oft genug von Irritationen des Bild-Rahmen-Verhältnisses bestimmt – einmal mehr ein Indiz dafür, dass die realistische Literatur eine Präfiguration moderner Wahrnehmungs- und Repräsentationsstrukturen darstellt. Dies widerspricht der von Gale MacLachlan und Ian Reid vertretenen Auffassung, derzufolge realistische

ner sich in Raum und Zeit erstreckenden unüberschaubaren bemalten Leinwand) und (Verarbeitung der) Wunde; vgl. Germano Celant, »Framed: Innocence or Gilt«, *Artforum* 20 (1982), 49–55, hier: 49, 51.

²⁹ Vgl. Christian Begemann, »Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung«, *DVjs* 64/1 (1990), 54–95, hier: 78.

³⁰ Vgl. auch Traeger (Anm. 27), 95.

³¹ Hier wird auf die Kreidelfen von Rügen angespielt; Objekt der Repräsentation und Repräsentationsmedium fallen bezeichnenderweise in eins.

Literatur versuche, Rahmen und Rahmensetzungen unsichtbar zu machen. »The more realistic a work of prose fiction aspires to be, the less prominent are its intratextual framing devices«³² ist in ihrem 1994 erschienenen Buch *Framing and Interpretation* zu lesen. Diese Position erscheint nur dann plausibel, wenn man davon ausgeht, dass die Literatur des Realismus Wirklichkeit möglichst wirklichkeitsgetreu abbilde – was immer dies bedeutet. Wenn man aber, wie es bei den vorliegenden Überlegungen der Fall ist, in der sog. ›realistischen‹ Kunst eher eine Problematisierung von Wirklichkeit, eine Frage nach dem, was Wirklichkeit zu sein beansprucht und nach den Strategien ihrer Erzeugung sieht, dann wundert man sich nicht, weshalb die Literatur des Realismus allenthalben Rahmen und Rahmungen in den Blick rückt.

In Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857) erfährt man beispielsweise, dass im neuen Bilderzimmer von Heinrich Drendorfs Elternhaus die Wände mit dunkelrotbraunen Tapeten überzogen sind, von denen sich »die Goldrahmen sehr schön abhoben«³³. An dieser Stelle ist nicht davon die Rede, welche Gemälde im Bilderzimmer hängen, man erfährt nur, welche Maßnahmen getroffen werden, nicht, um die Bilder, sondern um die Rahmen der Bilder (und damit vielleicht auch die Bilder selbst, was mit Kant zweifelhaft wäre) zur bestmöglichen Geltung kommen zu lassen. Der den ganzen Roman beherrschende Kunst- und Kunsthandwerksdiskurs lenkt die Aufmerksamkeit immer wieder auf Rahmen und Fassungen. Gerade bei neuen Bildern zeige erst der Rahmen, heißt es einmal, was an einem Bild noch zu machen sei; es könne erst fertig gestellt werden, wenn man es in seinem Rahmen gesehen habe.³⁴ Deutlicher noch wird die Problematik des Rahmens in den 1864 erschienenen *Nachkommenschaften*. Die Hauptfigur dieser Erzählung ist ein junger Landschaftsmaler, Friedrich Roderer, der am Ende – *nomen est omen*³⁵ – die Landschaftsmalerei aufgibt. Von Anfang an erscheint sie unter einem kritisch distanzierenden Zeichen, für das der

³² MacLachlan, Reid (Anm. 3), 101.

³³ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer. Eine Erzählung, 1. Band*, hrsg. Wolfgang Frühwald, Walter Hettche, *Werke und Briefe*, historisch-kritische Gesamtausgabe im Auftrag der Kommission für neuere deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. Alfred Doppler, Wolfgang Frühwald, IV/1, Stuttgart, Berlin, Köln 1997, 13.

³⁴ Vgl. Adalbert Stifter, *Nachsommer. Eine Erzählung, 2. Band* (Anm. 33), IV/2, Stuttgart, Berlin, Köln 1999, 108f.; vgl. auch IV/1, 93f.; IV/2, 70, 101, 103, 109, 112, 128.

³⁵ Laurence A. Rickels, »Stifter's *Nachkommenschaften*: The Problem of the Surname, the Problem of Painting«, *MLN* 100/32 (1985), 577–598, interpretiert den Namen ›Roderer‹ i. S. v. ›Roden‹, also Abholzen und Urbarmachen von Feldern, und im weiteren Sinne von ›Lesen‹. Wenn er schreibt »The Roderer name designates, then, the pattern of expansion through uprooting and displacement«, lässt sich dies auch als Bewegung der Ent-Rahmung lesen. Zu Stifters Erzählung *Der Condor*, in welcher der Goldrahmen für den Versuch der Reintegration steht, vgl. Bettine Menke, »Rahmen und Desintegrationen. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters ›Der Condor‹«, *WB* 44/3 (1998), 325–363.

Goldrahmen einzustehen scheint. »Nun, es sind der in Oelfarben gemalten und mit Goldrahmen versehenen Landschaften schon genug«³⁶, heißt es gleich zu Beginn der Erzählung, oder:

Und doch ist es mit einem Buche viel besser, als mit einer in Oel gemalten in einem Goldrahmen befindlichen Landschaft. Ein Buch ist an sich klein, kann in einem Winkel liegen, die Blätter können herausgerissen werden, und die Theile des Einbandes können als Deckel auf Milchtöpfchen dienen; aber die Landschaft, mit deren Goldrahmen die Menschen Mitleid haben, kann mehrere Geschlechter hinter einander warten, bis sie in einem Gange eines Schlosses, oder in dem Vorhause eines Wirthshauses, oder an der Außenwand eines Trödlergewölbes hängt, und endlich, wenn gar kein Gold mehr an dem Rahmen ist, und die Farben alle Töne ihres Lebenslaufes bekommen haben, in der Rumpelkammer alle Jahre in eine andere Ecke gestellt wird, und so gleichsam als ihr eigenes Gespenst umgeht, während von dem Buche schon alle Blätter verbraucht sind, und die Deckel morsch und schimmelig geworden und weggeworfen worden sind.³⁷

Dies ist nicht nur ein expliziter Hinweis auf die poetologische Dimension des Kunst-Rahmen-Diskurses, sondern erweist den Rahmen in seiner Materialität in der Wahrnehmung der Rezipienten, die Mitleid mit ihm haben, als das Primäre, das dem gerahmten Kunstwerk erst seinen Wert gibt. Friedrich Roderer irritiert die Beobachtung, dass jeder Maler den Dachstein anders male, und entwickelt die Idee, »den Dachstein so treu und schön zu malen, als er ist« und das bedeutet, ihn »so zu malen, daß man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge.«³⁸ Dieses Projekt, »die wirkliche Wahrheit«³⁹ auf die Leinwand zu bannen, entspricht ganz offensichtlich der Kleist'schen Vision der heulenden Füchse und Wölfe. Roderer versucht sein Projekt allerdings nicht am Motiv des Dachsteins umzusetzen, sondern an einer Moorlandschaft, die durch Trockenlegungsarbeiten zu verschwinden droht und die er in und mit der Kunst bewahren möchte. Um gleichsam aus dem Motiv heraus die originalgetreue Fertigstellung des Meisterwerks zu erreichen, lässt er sich in der abzubildenden Moorlandschaft ein Blockhaus errichten, in dem er nach seinen Skizzen und Zeichnungen an dem großen Gemälde arbeitet. Das mit großer Verbissenheit ins Werk gesetzte Bild ist fast fertig, da bestellt der Künstler auch schon den Goldrahmen, weil er der Meinung ist, ganz analog zu der bereits zitierten Stelle aus dem *Nachsommer*, dass die letzten Striche an einem Bild im Rahmen gemacht werden müssen.⁴⁰ Und kaum ist das Bild soweit, wird der Goldrahmen zusammengebaut und das Bild eingefügt. »Es paßte

³⁶ Adalbert Stifter, *Nachkommenschaften, Erzählungen*, 2. Band, hrsg. Johannes John, Sibylle von Steinsdorff, *Werke und Briefe*, historisch-kritische Gesamtausgabe im Auftrag der Kommission für neuere deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. Alfred Doppler, Hartmut Laufhütte, III/2, Stuttgart 2003, 25.

³⁷ Stifter (Anm. 36), 27f.

³⁸ Stifter (Anm. 36), 29.

³⁹ Stifter (Anm. 36), 58.

⁴⁰ Vgl. Stifter (Anm. 36), 44.

vollkommen«⁴¹, heißt es im Text. Nicht der Rahmen passt zum Bild, sondern das Bild passt in den Rahmen. Und weiter: »Was mir immer geschah, wenn ich ein Bild zum ersten Male in einen Rahmen that, nämlich, daß es mir größer aber auch ansehnlicher erschien, geschah auch jetzt und zwar in höherem Maße.«⁴² Der Rahmen, könnte man sagen, unterstreicht den Bild-Charakter des Bildes, macht es erst eigentlich zum Bild. Allerdings zeigt sich, dass das Bild in seinem Rahmen nicht mehr transportfähig- und d.h. in der Logik des Textes in der Lage ist, in der sog. Wirklichkeit als Bild aufzutreten und wahrgenommen zu werden:

Das Bild erschien mir wirklich als ganz ungewöhnlich groß, so daß, wenn ich es aus diesem Blockhause würde fortbringen wollen, ich den Rahmen zerlegen und das Bild würde rollen müssen, sonst müßte ich, wenn ich es in einer Kiste, gespannt und im Rahmen fortbringen wollte, eine Wand des Hauses umlegen. Was bis jetzt gemalt war, erschien mir auch entsprechend. Ich wollte nun mit Eifer fortfahren. Den Rahmen legte ich nicht mehr auseinander, sondern hüllte ihn in Linnentücher und stellte ihn an die Wand zur Bereitschaft, wenn ich ihn wieder brauchen würde.⁴³

Rahmen und Bild finden nicht zusammen, denn es kommt dem Maler die Liebe dazwischen, die ihn lehrt, dass die Ansprüche der Realität Abstriche – Kleist würde sagen ›Abbrüche‹ – der Idealität erfordern, dass, mit anderen Worten, Wirklichkeit und Idealität i. S. v. absoluter Wahrheit auseinanderzuhalten sind. Als die Hochzeit zwischen Friedrich und Susanna besiegelt ist, wird das Bild, das doch nochmals in seinen Rahmen gekommen sein muss, endgültig aus dem Rahmen genommen, der Rahmen zerlegt und in seine Kiste gepackt, das Bild aber zerschnitten und verbrannt. Der Goldrahmen überlebt, wenn auch zerlegt, das Bild, gleichsam als Bild der Differenz zwischen Realität und Idealität.

Dieses Nebeneinander von Rahmen und Bild⁴⁴, eine unmerkliche Verschiebung zwischen Rahmen und Bild, die darauf hinweist, dass zwischen Bild und Rahmen etwas virulent wird, erscheint durchaus symptomatisch für den Realismus. Auch die für das 19. Jahrhundert so kennzeichnende Rahmenerzählung,⁴⁵ die hier trotz des diesen Ausführungen vorausgestellten Titels dezidiert nicht im Mittelpunkt steht, lebt von einem differenziellen Wechselverhältnis zwischen Rahmen und Binnenerzählung. Klaus Jeziorkowski hat die erzählende Einrahmung in seiner bereits 1979 erschienenen Studie *Literarität und Historismus* als historisches Dispositiv der Distanzierung, Perspektivierung und

⁴¹ Stifter (Anm. 36), 71f.

⁴² Stifter (Anm. 36), 72.

⁴³ Stifter (Anm. 36), 72.

⁴⁴ Celant (Anm. 28), 53, spricht von »coexistence of painting and frame«.

⁴⁵ Vgl. Jäggi (Anm. 7), 9; Klaus Jeziorkowski, *Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers*, Heidelberg 1979, 125f., 141ff.

Relativierung beschrieben und unter der Überschrift »Der morsche Rahmen« gezeigt, wie sich das Prinzip noch im Realismus überlebt, etwa indem der Rahmen nicht mehr das Bild, will sagen: die Binnenerzählung fokussiert, sondern diese im Hinblick auf die Rahmenerzählung funktionalisiert wird.⁴⁶ Ein anschauliches, aber hier nicht weiter zu vertiefendes Beispiel für den ›morschen Erzählrahmen‹ wäre Theodor Storms *Der Schimmelreiter* von 1888 mit seinem dreifachen Rahmen, dessen äußere Rahmung nicht geschlossen wird – ein Umstand, der umso bedeutungsvoller ist, als die Geschichte des Schimmelreiters gerade auch im erzählerischen Rahmen einen nie zum Ausgleich kommenden Widerstreit zwischen dem natürlichen Element des Wassers und der zivilisatorischen Aufgabe seiner Eindämmung – um nicht zu sagen Einrahmung – durch den Bau von Deichanlagen erzählt.

Kunsthistorische Untersuchungen begründen das Hervortreten des Rahmens im späten 19. Jahrhundert damit, dass die Künstler begannen, die Grenze zwischen dem Kunstwerk und der dieses umgebenden Welt aktiv zu besetzen und zu gestalten. Während beispielsweise im 17. Jahrhundert das Design von Bilderrahmen in der Regel nicht auf das im Bild Dargestellte bezogen war, setzt im 19. Jahrhundert die Entwicklung zum intrakompositionellen Rahmen ein. D.h. der Rahmen wird als integraler Bestandteil des Gemäldes begriffen. Dies hat auf die kommerzielle und gleichsam urheberrechtliche Stellung des Künstlers bezogene Gründe, der sich und sein Werk platziert und im und über den Rahmen versucht, diese Platzierung zu gestalten und zu steuern.⁴⁷ Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass in Stifters *Nachkommenschaften* die Deplatzierung eines Künstlers erzählt wird. Friedrich Roderer gibt die Laufbahn als Landschaftsmaler auf; das Bild wird zerstört, der Rahmen auseinandergenommen. Vermutlich wird sich Friedrich Roderer wie sein Schwiegervater, Peter Roderer, der einstens ja sein Glück in der Dichtung gesucht hatte, dann jedoch Guts- und Brauereibesitzer wurde, ebenfalls einer einträglicheren ökonomischen Beschäftigung zuwenden. Bezogen auf die Realismusproblematik bedeutet dies, dass er sich eine andere Wirklichkeit schafft bzw. einer anderen Ökonomie des Realen folgt. Die sich in der Erzählung zwischen Bild und Rahmen ergebende Irritation verweist auf eben dieses *displacement* zwischen Subjekt und Wirklichkeit, Kunst und Leben.

Das Hervortreten des Rahmens als semiotischer Raum des Bildes wird noch zur Irritation in Georg Simmels 1902 erschienenem ›ästhetischen Versuch‹ über den ›Bildrahmen‹. Simmel bemüht sich, das Kunstwerk als ein für sich beste-

⁴⁶ Vgl. Jeziorkowski (Anm. 45), 125f., 141ff.

⁴⁷ Vgl. John H. Pearson, »The Politics of Framing in the Late Nineteenth Century«, *Mosaic* 23/1 (1990), 15–30, hier: 16ff., 28. Rahmenerzählung und Vorwort (vgl. dazu auch Wirth [Anm. 11]) werden von Pearson, der versucht, literarische und bildkünstlerische Rahmung zu parallelisieren, als die dem Bilderrahmen entsprechenden literarischen Dispositive verhandelt.

hendes Ganzes zu definieren, dessen Grenzen es gegen alles ihm Äußere abschließen. »Das Wesen des Kunstwerkes [...] ist es, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend«, schreibt er.⁴⁸ Der Rahmen eines Gemäldes symbolisiere und verstärke diese Doppelfunktion seiner Grenze, die in der Abgrenzung von einem Außen erfolgende Selbstkonstitution nach Innen als Ganzes. Kants Formulierung von der ›innerlichen‹ Zugehörigkeit der ›ganzen Vorstellung des Gegenstandes als Bestandsstück⁴⁹ scheint hier nachzuklingen. Der Rahmen errichte eine Distanz, die das Für-sich-Sein des Werkes und das Außerhalb-Sein des Betrachters unterstreiche. Die Eigenschaften des Bildrahmens, schreibt Simmel, enthüllen sich als Hilfen und Versinnlichungen der inneren Einheit des Bildes. An den Fugen zwischen seinen Seiten gleite der Blick nach innen: Indem das Auge sie, die Fugen, auf ihren ideellen Schnittpunkt verlängere, werde die Bezogenheit des Bildes auf sein Zentrum von allen Seiten her betont.⁵⁰ Hebt Simmel auf die »zusammenführende Wirkung der Rahmenfugen«⁵¹ ab, so kann man in ihnen jedoch auch die sorgsam zusammengekleisterete Lücke erkennen, die das Bild nach außen öffnet und seine Integrität der Gefährdung dieser Öffnung aussetzt. Dies freilich thematisiert Simmel nicht, vielmehr verweist er auf die zwei Leisten, von denen der Rahmen eingefasst ist: Eine Leiste markiere die Außengrenze zur umgebenden Wand, die andere die Innengrenze zwischen Rahmen und Bild. Zwischen diesen beiden Leisten »verläuft das ganze Ornament oder die Profilierung des Rahmens wie ein Strom zwischen zwei Ufern«⁵². Das Fließen des Blicks auf dem Rahmen, der als eine dynamische Struktur konzipiert ist, bestimmt durch Kraft und Bewegtheit, konstituiert die Inselhaftigkeit des Kunstwerks, derer es bedarf, damit es als solches wahrgenommen werden kann. Dies passt nicht so ganz zu der kurz zuvor behaupteten Blicklenkung in die Bildmitte durch die Fugen des Rahmens. Doch weil er sich entschlossen hat, die das Bild dem Außen ausliefernde Funktion des Rahmens, die in den Fugen auch liegt, zu ignorieren, muss Simmel eine ganze Reihe von Rahmenformen, die er in seiner Zeit beobachtet, verwerfen: Rahmen beispielsweise, bei denen die inneren Rahmenseiten gegenüber den äußeren erhöht sind, aber auch Rahmen, die den Bildinhalt in den Rahmen hinein fortsetzen – »eine zum Glück seltene Verirrung«, wie er anmerkt. Es versteht sich von selbst, dass Rahmen, die »durch figürliche Ornamente«, »den eigenen

⁴⁸ Vgl. Georg Simmel, »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, *Gesamtausgabe*, hrsg. Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, VII, 101–108, hier: 101 (ursprüngl. erschienen in: *Der Tag* Nr. 541, 18. November 1902).

⁴⁹ Vgl. Simmel (Anm. 48), 8.

⁵⁰ Vgl. Simmel (Anm. 48), 102.

⁵¹ Simmel (Anm. 48), 102.

⁵² Simmel (Anm. 48), 102.

Reiz der Farbe, durch Formung oder Symbolik « auf sich aufmerksam machen, nicht zulässig sind. Max Klingers *Das Urteil des Paris* mit seiner Fortsetzung des Bildes im und als Rahmen, der das Bild gleichsam begehbar erscheinen lässt und Transparenz mit opulenter Plastizität verbindet, hätte Simmel mit Sicherheit nicht gefallen.⁵³

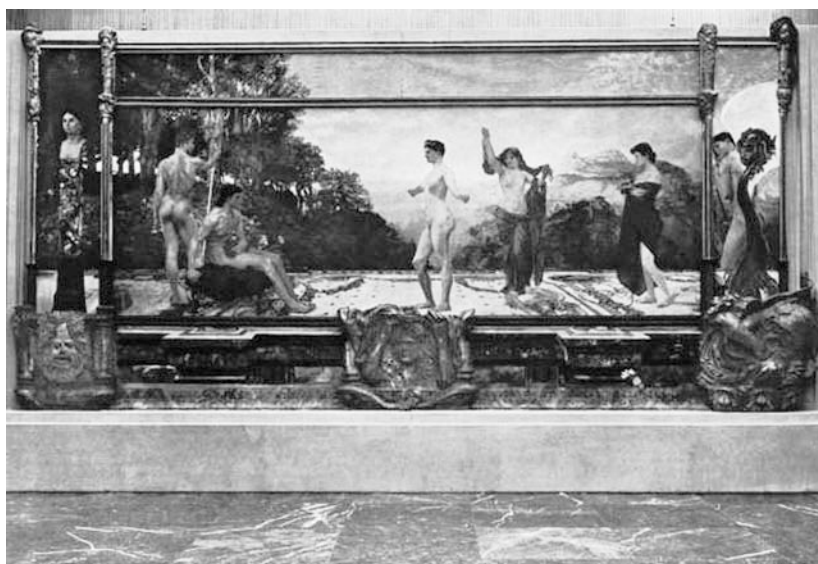


Abb. 4: M. Klinger, *Das Urteil des Paris*

»Wie der Rahmen einer Seele nur ein Körper sein kann«, formuliert Simmel, »nicht aber wieder eine Seele – so kann ein Kunstwerk, das etwas für sich ist, nicht als Rahmen das Für-sich-Sein eines anderen betonen und stützen«⁵⁴. Bezeichnenderweise fügen sich die realen Rahmenformen, die Simmel namentlich in seiner eigenen Gegenwart beobachtet, nicht der reinen Rahmenidee, die er zu entwickeln bestrebt ist.

Dass im Realismus tatsächlich moderne Blickweisen angelegt sind, arbeitet Rainer Werner Fassbinders Film *Fontane. Effi Briest* von 1974 in großer Eindringlichkeit heraus. Über Fontanes Bilder-Blick ist vielfach gehandelt worden⁵⁵; Fassbinders Visualisierung des Romans *Effi Briest* (1894/95) treibt mit einem an der ästhetischen Moderne geschulten Blick die den Text prägende

⁵³ Über die Rahmenformationen am Ende des 19. Jahrhunderts heißt es bei Celant: »[T]he frame's status evolves from serving as an introduction to the painting to being an intrinsic part of the painting's system« (Celant [Anm. 28], 53).

⁵⁴ Simmel (Anm. 48), 105.

⁵⁵ Immer noch ergiebig Peter-Klaus Schuster, *Theodor Fontane: »Effi Briest«*. *Ein Leben nach christlichen Bildern*, Tübingen 1978; vgl. auch *Fontane und die bildende*



Abb. 5: Szenenfoto aus Fassbinder, *Fontane. Effi Briest*

Struktur impliziter Rahmungen gezielt hervor. Er zeigt die Figuren des Romans als in konstitutiver Weise gerahmt und gespiegelt (Abb. 5).

Fassbinders Film reflektiert nicht nur das durch gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster ausgeübte Eingesperrt- und Fixiertsein der Protagonisten, nicht nur Effis, sondern auch ihres Ehemanns Baron von Instetten, sondern kommentiert sie kritisch durch nachdrücklich inszenierte Rahmen-Abbrüche und reflexive Rahmenvervielfältigungen. Der gesellschaftskritische Gestus wird insbesondere auch im Untertitel des Films deutlich; er lautet: *Oder: Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen.* Vor allem Effi erscheint als vielfach gespiegelte, in Rahmen gepresste junge Frau (Abb. 6 s. Seite 130).

Das rahmende Rankenwerk, das im Interieur von Effis neuem Zuhause in Kessin allenthalben zu sehen ist, wiederholt sich in Effis Rüschen und Lockenpracht, so dass bei aller ostentativ ins Bild gesetzter Rahmung die Unterscheidung von Bild und Rahmen fragwürdig zu werden beginnt. Effi und Johanna sind sowohl im (Spiegel-)Bild als auch außerhalb, wo sie geradezu zu einem Bestandteil des Rahmens werden. Der multiperspektivisch gebrochene Blick findet keinen Halt an einem Sicherheit gewährenden Leitrahmen und setzt so die

Kunst, Ausstellung vom 4. September bis 29. November 1998, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1998.



Abb. 6: Still aus Fassbinder, *Fontane. Effi Briest*

innere Befindlichkeit der Hauptfigur, mit der die Betrachterin/der Betrachter ins Bild blickt und auf deren Blicke Effis Blicke im Spiegel treffen, ins Bild. Auf diese Weise wird die Kontingenz und subtile Grausamkeit gesellschaftlicher Rahmung sichtbar gemacht. Die von Simmel inkriminierten, das Bild in den Rahmen hinein verlängernden und vervielfältigenden Rahmendeformationen werden nach Effis Ehebruch zum Modell für den Verlust von und die Suche nach Fassung, vielleicht auch für die Suche nach »Hilfskonstruktionen«, ohne die es, Instetens Freund Geheimrat Wüllersdorf zufolge, im Leben nicht geht.⁵⁶ Instetten hat am Beginn des Gesprächs mit Wüllersdorf, in dem die beiden Freunde Instetens Möglichkeiten der Reaktion auf den Ehebruch seiner Frau erörtern, die Rahmen noch im Rücken, stellt sich aber im Laufe der Unterredung wider besseres Wissen in den Rahmen, weil es, wie er sagt, nicht um seine individuelle Sicht, sondern um die gesellschaftliche Wahrnehmung seines Falls gehe. Er selbst könnte Effi den Fehltritt verzeihen, aber der gesellschaftliche Rahmen nimmt ihm die individuelle Handlungsfreiheit (Abb. 7 s. Seite 131).

⁵⁶ Vgl. Theodor Fontane, *Effi Briest. Roman, Romane und Erzählungen in acht Bänden*, hrsg. Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz, Jürgen Jahn, bearb. Gotthard Erler, Berlin, Weimar ³1984, VII 5–310, hier: 303.



Abb. 7: Still aus Fassbinder, *Fontane. Effi Briest*

Wenn in der vorletzten Einstellung des Films, an der Stelle, in der im Text Effis Grab beschrieben wird,⁵⁷ der Film nur das Blank des Filmkaders sichtbar macht, rückt das Medium der künstlerischen Repräsentation – das Filmbild erinnert nicht zufällig auch an das Schriftbild einer Todesanzeige – selbst in den Blick. Die Gleichzeitigkeit des nicht sichtbaren Grabs und des an seiner Stelle sichtbar werdenden künstlerischen Mediums reflektiert, bei aller gesellschaftlichen Rahmen-Kritik, den Akt der Repräsentation als Rahmung, die auf der einen Seite tötet, aber zugleich deutlich werden lässt, dass es ohne die mortifizierende Geste des repräsentierenden Rahmen-Blicks – nichts zu sehen gibt (Abb. 8 s. Seite 132).

III.

Fassbinder inszeniert Fontanes Roman aus der Perspektive des durch die künstlerische Moderne gegangenen Bildkompositors, wenn er Requisiten und Ausstattung der bürgerlich-adeligen Ständegesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts⁵⁸ mit realistischem Blick für Details zu sprechenden Rahmenfigurationen arrangiert. Die ästhetische Moderne des 20. Jahrhunderts radikalisiert die realistische Irritation des Bild-Rahmen-Verhältnisses und lässt die Bilder vollends aus dem Rahmen fallen. So sind Rahmen und Fehlrahmungen be-

⁵⁷ Vgl. Fontane (Anm. 56), 309f.

⁵⁸ Vgl. dazu auch Richard Brinkmann, »Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane«, *DVjs* 53 (1979), 429–462.

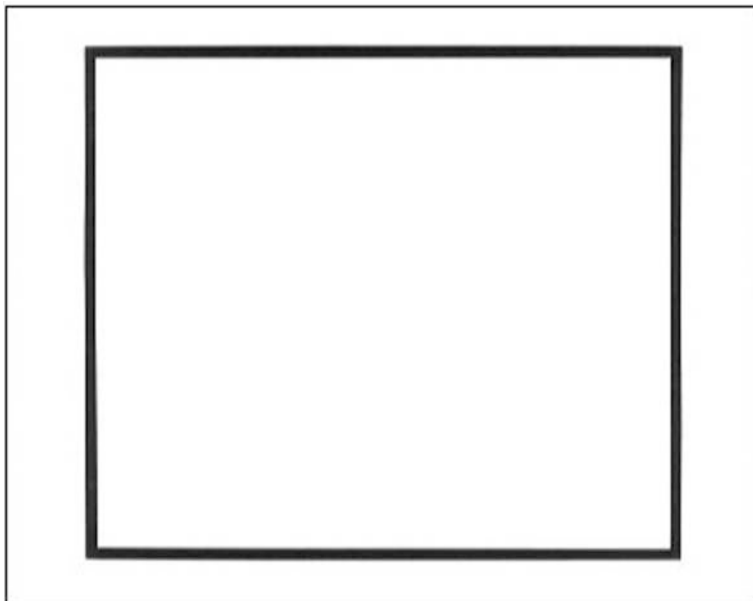


Abb. 8: Szenenfoto aus Fassbinder, *Fontane. Effi Briest*



Abb. 9: René Magritte, *La Cascade* (1961)

kanntlich bei René Magritte ein konstantes Motiv. Der surrealistische Effekt seiner Kunst besteht darin, dass das Verhältnis von Figur und Rahmen vollends kontingent wird.

In dem Moment, in dem der Rahmen ins Bild tritt, wird er selbst zur Figur. Gerahmt wird der Rahmen als Figur im abgebildeten Waldstück, das merkwürdigerweise den Titel *La Cascade* (dt. *Der Wasserfall*) (Abb. 9 s. Seite 132) trägt, durch das in Nahaufnahme dargestellte, gleichsam herangezoomte Motiv, das der Rahmen im Bild rahmt, die Bäume bzw. deren Laub. Systematisch destabilisiert Magritte, dessen Kunst man tatsächlich als eine Kunst der Rahmung und Entrahmung bezeichnen könnte, den Betrachterblick, indem das Verhältnis von ›Realität‹ und ›Bild‹ bzw. Vorbild und Abbild gezielt in die Schwebelage versetzt wird. Magritte selbst hat davon gesprochen, dass die »bildliche Erfahrung [...] die reale Welt in Frage stellt«. ⁵⁹ Der Rahmen ist die Figur dieser systematischen Veruneindeutigung, die im vorliegenden Beispiel noch durch den überhaupt nicht zum abgebildeten Gegenstand passenden Titel verstärkt wird, veranlasst er die Betrachterin doch zu fragen, ob sie tatsächlich Blätter sieht.

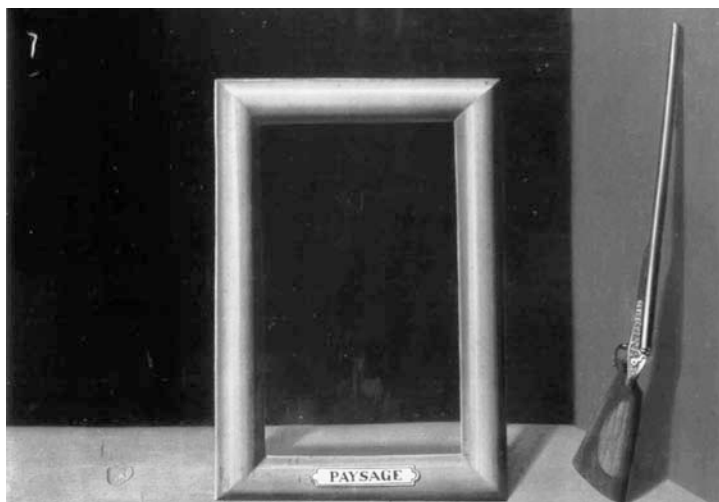


Abb. 10: René Magritte, *Les charmes du paysage* (1929)

Wo der Rahmen ohne Bild im Bild ist (Abb. 10), wird der Wirklichkeitsausschnitt, den er rahmt, zum Bild und die Nicht-Landschaft, in die der Rahmen gestellt ist, zur Landschaft. Auch hier kann man den Rahmen als von dem, was er rahmt, also seinem Objekt, gerahmt betrachten – eine Struktur, die im Hinblick auf ein flexibles Text/Kontext-Verhältnis, etwa im Sinne des New Histori-

⁵⁹ Zit. n. Uwe M. Schneede, *René Magritte. Leben und Werk*, 2. Aufl., Köln 1975, 61.

cism, von literaturtheoretischer Relevanz ist.⁶⁰ Immer wieder auch hat Magritte weibliche Körper in Rahmen gesetzt, wie um darauf hinzuweisen, dass der weibliche Körper in besonderer Weise ein Produkt kultureller Wahrnehmung und das heißt Rahmung darstellt. Wenn in Lessings *Emilia Galotti* (1771/72) die gleichnamige Hauptfigur zuerst als Bild auf der Bühne zu sehen ist, bevor sie diese in persona betritt, verweist dies darauf, dass, wie Silvia Bovenschen bereits in den 1970er Jahren argumentiert hat, die kulturelle Wahrnehmung von Weiblichkeit prinzipiell bildhaft verfasst ist.⁶¹ Einen Rahmen ordert der Prinz in *Emilia Galotti* nur für das Gemälde, das er von der von ihm nicht mehr geliebten Gräfin Orsina anfertigen lassen hat, um es in die Galerie zu verbannen: »Dort, jenes Porträt nehmen Sie nur wieder mit, – einen Rahmen darum zu bestellen. [...] So schön, so reich, als ihn der Schnitzer nur machen kann. Es soll in der Gallerie aufgestellt werden. –«⁶² Das Bildnis Emilias, in die/das der Prinz bereits verliebt ist und von dem er sagt, es sei »wie aus dem Spiegel gestohlen«, will er dagegen – ungerahmt – bei sich behalten, weil es ihm die echte Emilia ersetzt. Dass der Spiegel und damit auch das vermeintliche ›Original‹ indessen auch ein Bild ist, reflektiert Magrittes Gemälde *Liaisons dangereuses* (1926) (Abb. 11 s. Seite 135).

Wenn Michel Foucault dieses Bild als von »Gleichartigkeiten« bestimmt sieht, »die von keiner Referenz festgehalten werden: Übertragungen ohne Getragenes und ohne Träger«⁶³, lässt sich ein anderes Gemälde von Magritte, das ebenfalls einen weiblichen Körper rahmt und den Rahmen dem Körper gleichsam anschmiegt, *La Représentation* (1937) (Abb. 12 s. Seite 136), dahingehend verstehen, dass es versucht, die Differenz von Bild und Rahmen zu negieren. Indem der Rahmen die Form des abgebildeten Körpers annimmt, wird er selbst zum Bild. Dem dargestellten Objekt wird kein Raum gegeben, in dem es sich als Kunstwerk entfalten kann. Die Grenze, die der Rahmen üblicherweise zwischen der Welt des Kunstwerks und der Welt außerhalb des Kunstwerks zieht, wird in *La Représentation* insofern problematisch, als der Körper-Rahmen hier

⁶⁰ Vgl. hierzu ausführlicher Martina Wagner-Egelhaaf, »Text, Kultur, Medien«, in: Jürgen H. Petersen, Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*, 7., vollständig überarbeitete Auflage, Berlin 2006, 221–247, hier: 232f.

⁶¹ Vgl. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1979.

⁶² Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a., *Werke 1770–1773*, hrsg. Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 2000, VIII, 291–371, 828–1003, hier: 299.

⁶³ Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte*, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Walter Seitter, München 1997, 49.



Abb. 11: René Magritte, *Liaisons dangereuses* (1926)

beiden Welten angehört: Die markierte Schwelle zum Kunstwerk, also die Markierung selbst, ist bereits das Kunstwerk. Dass die Repräsentation hier mittels eines weiblichen Körpers repräsentiert ist, unterstützt im Übrigen die feministische These, derzufolge die kulturelle Funktion der Frau darin besteht, die Repräsentation zu verkörpern.⁶⁴

Dies lässt sich besonders anschaulich an Frank Wedekinds Lulu-Dramen exemplifizieren. *Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1902) erzählen die Geschichte ihrer weiblichen Hauptfigur auch als Geschichte eines permanenten Rahmenwechsels, der in letzter Konsequenz zur Ent-Rahmung und damit zum Tode der Hauptfigur führt. Lulu, die aus sich selbst heraus nichts ist,

⁶⁴ Elisabeth Bronfen, »Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse«, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, 409–445, hier: 410: »Der Wert der Frau im Netz der kulturellen Repräsentationen besteht darin, gleichsam Telos und Ursprung des männlichen Begehrens und des männlichen Drängens nach Repräsentation zu sein, gleichsam Objekt und Zeichen seiner Kultur und seiner Kreativität. Damit ist die Position der Frau innerhalb dieses semiotischen Netzes eine Leerstelle – weder repräsentiert noch symbolisiert, sondern dazu bestimmt, die Repräsentation selbst zu ›verkörpern‹.«.



Abb. 12: René Magritte, *La Représentation* (1937)

erscheint in beiden Stücken als Projektion der verschiedenen Männerfiguren, an die sie gerät. Auf der Bühne ist sie doppelt präsent, als handelnde Figur und als Bild, und es ist klar, dass das konkrete, materiale Bild auf der Bühne jenes projizierte Bild kommentiert, das sich die männlichen Protagonisten von Lulu machen. Lulu ist auf dem Bild, das im I. Akt des *Erdgeist* gerade von ihr gemalt wird, als Pierrot dargestellt, d.h. sie ist verkleidet als eine Figur, die dazu da ist, andere zu erheitern, und deren eigentliches Wesen nicht interessiert. Als Pierrot ist sie eine Künstler- sowie eine Kunstfigur, denn, so formuliert es der Medizinalrat Dr. Goll im I. Akt des *Erdgeist*: »Die Frau muß Virtuosin in ihrem Fach sein.«⁶⁵ »In ihrem Fach«: das Fach der Frau ist es – eben Frau und damit Objekt des Mannes zu sein. Innerhalb dieser Konstellation kommt den unterschiedlichen Rahmen, die Lulus Bild gegeben werden, erhöhte Signifikanz zu. Im I. Akt des *Erdgeist* (1895) sieht man Lulus Bild, das gerade gemalt wird, noch ohne Rahmen im Atelier auf der Staffelei des Malers Schwarz. Dies entspricht der Situation, dass die Figur Lulu im Stück erst eingeführt wird. Im II. Akt prangt das Bild »in prachtvollem Brokatrahmen«⁶⁶ im Salon des Malers, der inzwischen Lulus Gatte geworden ist. Dass dieser als Maler ironischerweise den Namen Schwarz trägt, mag als Hinweis darauf gelesen werden, dass Schwarz' Kunst und damit auch sein Bildnis von Lulu nichts zu sehen gibt. Der luxuriöse Rahmen signalisiert gleichwohl Lulus Status als Ausstattungsstück im Künstlerda-

⁶⁵ Frank Wedekind, *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, hrsg. Erhard Weidl, Stuttgart 1995, 16.

⁶⁶ Wedekind (Anm. 65), 32.

sein ihres Mannes. Mit dem Übergang zum nächsten Ehemann, Dr. Schön, seines Zeichens Chefredakteur, wechselt auch der Rahmen von Lulus Bild, das nun im Renaissance-Wohnzimmer des Bildungsbürgers mit einem antikisierten Goldrahmen versehen ist.⁶⁷ Im II. Akt der *Büchse der Pandora* (1902), der Lulu an der Seite Alwas, Schöns Sohn, zeigt, erscheint Lulus Bild »in schmalem Goldrahmen«⁶⁸. In Anbetracht der Tatsache, dass die Beziehung zwischen Alwa und Lulu vergleichsweise eng und innig ist, symbolisiert der schmale Goldrahmen eine eher unscheinbare Barriere, bevor das Bild im III. Akt schließlich rahmenlos an die Wand der ärmlichen Londoner Absteige genagelt wird⁶⁹. Während Lulu zu Beginn des Dramas ihr Bild noch zur eigenen Selbstvergewisserung braucht,⁷⁰ kann sie seinen Anblick nun nicht mehr ertragen. Als Gräfin Geschwitz mit der Leinwandrolle auftaucht, kann Lulu nurmehr aufschreien: »Und das bringst du Ungeheuer hierher? – Schaff mir das Bild aus den Augen! Werft es zum Fenster hinaus!«⁷¹. (Rahmenloses) Bild und Figur fallen am Ende der Lulu-Dramen gleichsam wieder ineinander, so wie sie am Anfang auseinander hervorgegangen sind. Der Text führt vor, dass die Figur Lulu nur innerhalb ihres Rahmens Gestalt annimmt, außerhalb des Rahmens kommt ihr keine »eigentliche« und »eigene« Existenz zu.

Rahmen in literarischen Texten sind im wahrsten Sinne des Wortes bedeutungstragend und sollten gelesen werden. Dies zeigt sich u.a. auch an Franz Kafkas viel interpretierter, kanonisch gewordener Erzählung *Die Verwandlung* (1915). Natürlich ist die Forschung auf das Bild eingegangen, das in Gregor Samsas Zimmer hängt und auf das gleich zu Beginn der Erzählung die Aufmerksamkeit der Leserin und des Lesers gelenkt wird:

Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender –, hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die, mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.⁷²

⁶⁷ Vgl. Wedekind (Anm. 65), 75.

⁶⁸ Wedekind (Anm. 65), 130.

⁶⁹ Vgl. Wedekind (Anm. 65), 168. Den Hinweis auf den wechselnden Rahmen von Lulus Porträt verdanke ich der Magisterarbeit von Antje Schnottale, *Text – Bild – Film. Transfigurationen des Weiblichen am Beispiel von Frank Wedekinds Lulu (1913) und Georg Wilhelm Pabsts Die Büchse der Pandora (1929)*, Bochum 1998, 56.

⁷⁰ Vgl. Wedekind (Anm. 65), 125: »Wo ist denn mein Bild? [...] Hol' doch das Bild her. [...] Wie angstvoll einem ums Herz wird, wenn man monatelang sich selbst nicht mehr gesehen hat. [...] Hol' das Bild aus deinem Zimmer.«

⁷¹ Wedekind (Anm. 65), 167.

⁷² Vgl. Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: Ders., *Schriften, Tagebücher, Briefe*, Kritische Ausgabe, hrsg. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit, *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994, VI, 113–200, hier: 115f.

Detlef Kremer hat das Bild, das eine deutliche Anspielung an Leopold Ritter von Sacher-Masochs 1869 erschienene Novelle *Venus im Pelz* darstellt, als eine Art Nucleus für die mehr oder weniger verdeckte erotische Motivierung der Erzählung analysiert und als »Chiffre[] einer fetischisierten Lust«⁷³ gelesen. Der »hübsche[], vergoldete[] Rahmen« signalisiert ein wenig belanglose, aber auf sich selbst bedachte, wohlhabend-wohlanständige Bürgerlichkeit, während das Bild, das in diesem Rahmen steckt, nicht so richtig dazu passt. Zum einen passt es nicht (oder gerade doch), weil das Sacher-Masoch-Zitat eine unterdrückte, masochistisch-perverse Sexualphantasie einspielt, zum anderen passt das aus der Illustrierten ausgeschnittene Bild nicht zu dem ambitionierten Goldrahmen. Das Bild ist gleichsam ohne Wert, wird aber durch denjenigen, der es (golden) rahmt und aufhängt, mit Wert und Bedeutung versehen. Der Rahmen ist dabei in materieller Hinsicht mehr wert als das gerahmte Bild. Die liebevolle Rahmung suggeriert, es handle sich um ein jedenfalls in bürgerlichen Begriffen kostbares Gemälde oder doch zumindest um eine persönliche Fotografie. Beides aber ist nicht der Fall. Das Bild ist lediglich ein anonymer Zeitungsausschnitt. Man erfährt aber noch mehr über den Rahmen des Bildes, nämlich dass Gregor Samsa ihn selbst angefertigt hat. Als der Prokurist ins Haus von Gregors Familie kommt, um sich nach dem Sohn, der nicht zur Arbeit gegangen ist, zu erkundigen, erfährt er von Gregors Mutter, dass ihr Sohn nichts als das Geschäft im Kopf habe, immer zuhause sitze und niemals ausgehe:

[...] Es ist schon eine Zerstreuung für ihn, wenn er sich mit Laubsägearbeiten beschäftigt. Da hat er zum Beispiel im Laufe von zwei, drei Abenden einen kleinen Rahmen geschnitzt; Sie werden staunen, wie hübsch er ist; er hängt drin im Zimmer; Sie werden ihn gleich sehen, bis Gregor aufwacht. [...] ⁷⁴

Wieder wird der Rahmen mit dem scheinbar harmlosen, aber doch Abgründigkeit vermittelnden Attribut ›hübsch‹ versehen. Und es ist die Mutter, die stolz ist auf ihren sich mit Laubsägearbeiten beschäftigenden Sohn. Das erotische Problem der *Verwandlung*, das den Käfer Gregor über den ›hübsch‹ geschnitzten Rahmen mit dem abgebildeten weiblichen Pelztier in Verbindung bringt, lässt sich auf eine inzestuöse Mutter-Sohn-Bindung zurückführen. Wichtig ist, dass Gregor den Rahmen selbst geschnitzt und seine Pelzdame nicht mit einem käuflich erworbenen Bilderrahmen versehen hat. Die liebevolle Laubsägearbeit indiziert das persönliche Involviertsein und die freiwillige Hingabe des Schnitzers an die Rahmen-Bild-Konstellation, die ein Missverhältnis sichtbar macht. Vor dem Hintergrund der Freud'schen Deutung des Fetischis-

⁷³ Vgl. Detlef Kremer, »*Venus im Pelz* oder die *Verwandlung* des Gregor Samsa«, in: Ders., *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Bodenheim b. Mainz, 2. Aufl., 1998, 97–104, hier: 103.

⁷⁴ Kafka (Anm. 72), 127.

mus, die den Fetisch als »aus Gegensätzen doppelt geknüpft« beschreibt, erscheint der Rahmen als Fetisch, der die leere Mitte, in Freuds Theorie die Kastration der Frau, einerseits sichtbar macht, gleichzeitig aber verleugnet.⁷⁵ Wenn man bedenkt, dass die Kastration der Frau in psychoanalytischer Deutung für das Subjekt eine Kastrationsdrohung darstellt, wird Gregor Samsas abendliches Schnitzen einmal mehr als Herstellung des Fetischs lesbar, denn, so Freud, »der Fetisch ist ein Penisersatz«⁷⁶. Hartmut Böhme schreibt dazu:

Der Fetischist in der Freud'schen Version weiß, dass er spielt und dass das, was er spielt, nicht wirklich ist, sondern ein Schein, dem er glaubt und nicht glaubt, den er dirigiert und dem er gehorcht, dem er leidenschaftlich erliegt und der dennoch nur Surrogat ist. Ständig agiert er paradox: Er zeigt seine unsichtbare Wunde; er ›hat‹ den weiblichen Phallus; das Abwesende ist gegenwärtig; doch die Gegenwart ist imaginär; er erinnert sich nicht und führt seine Erinnerungen doch auf; er ›glaubt‹ seinem Spiel, von dem er weiß, dass es täuscht [...].⁷⁷

Der Rahmen macht diese fetischistische Struktur des »Je sais bien ... mais quand même«⁷⁸ sichtbar: Das, was er rahmt, die pelzgewandete Dame im Falle von Kafkas *Verwandlung*, ist als Objekt natürlich abwesend; der liebevoll angefertigte, vergoldete Rahmen leugnet ihre Abwesenheit, insofern als man üblicherweise die Porträts von nahestehenden Menschen gerahmt aufhängt; gleichzeitig aber markiert der Rahmen die Abwesenheit des/r als anwesend Gewünschten oder Imaginierten. So gesehen ist es der Rahmen, der die fetischistische Struktur des Bildes in Szene setzt.

Spielerischer und zugleich einen Fokus sowohl auf die Medialität als auch die Materialität von Text und Bild setzend geht Friedrich Achleitner (geb. 1930), Mitglied der Wiener Gruppe und Vertreter der konkreten Poesie, in seinem *quadratroman* aus dem Jahr 1973 mit der Figur(ation) des Rahmens um.⁷⁹ Hauptfigur – ›Figur‹ im doppelten Sinn des Worts – seines Romans ist ein Quadrat, das in Achleitners Bildtext in unterschiedlichen Funktionen, man könnte sagen ›Rollen‹, auftritt. Dass wir ein Quadrat nicht einfach als neutrale Figur lesen, sondern als Eingrenzung eines Feldes zeichenhafter Ordnung, wird im *quadratroman* rasch deutlich.

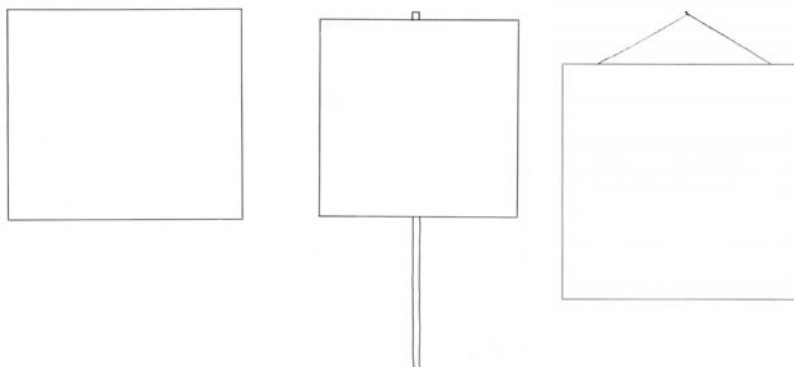
⁷⁵ Sigmund Freud, »Fetischismus [1927]«, in: *Studienausgabe*, hrsg. Alexander Mitscherlich u.a., III: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a.M. 1982, 379–388, hier: 387.

⁷⁶ Freud (Anm. 75), 383.

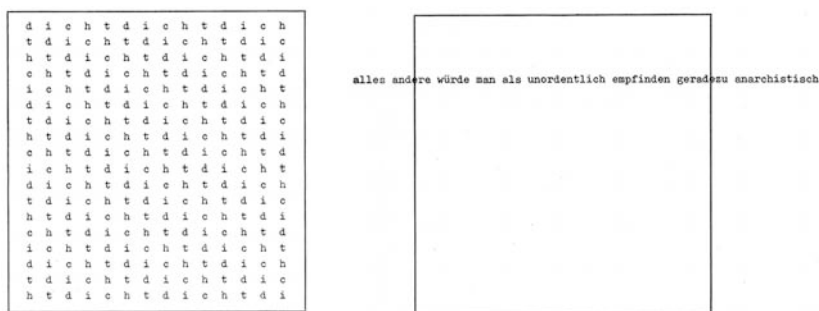
⁷⁷ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg 2006, 410.

⁷⁸ Die Formel hat Octave Mannoni für jene Geste geprägt, die um ihren Ausstellungscharakter, ihre Fiktivität weiß, sie aber gleichwohl ernst nimmt; vgl. Böhme (Anm. 77), 409.

⁷⁹ Vgl. Friedrich Achleitner, *quadratroman*, Darmstadt, Neuwied 1973.

Abb. 13–15: aus Friedrich Achleitner, *quadratroman* (1973)

Sobald man versucht, das Quadrat zu lesen, d.h. ihm Bedeutung zuzusprechen, wird aus ihm ein Bild, wenngleich ein Bild, das nichts außer sich selbst zu sehen gibt. Das Quadrat als Ein- und Abgrenzung des Bildes, die das Bild von dem es umgebenden unmarkierten Raum abhebt, ist notwendig sein Rahmen, Bild und Rahmen zugleich. Die rahmende Autorität des Quadrats wird in Achleitners ›Roman‹ sowohl respektiert als auch unterlaufen:

Abb. 16 u. 17: aus Friedrich Achleitner, *quadratroman*

Beides geschieht in und mit dem sprachlichen Medium der Schrift, das Bedeutung zu- (vgl. Abb. 16 und 18) und abspricht (vgl. Abb. 17), aber in der Überschreitung des Bedeutungsrahmens diesen immer zugleich bestätigt, wie Abb. 17 vorführt.

Wo ein Quadrat Siegfried heißen kann, wird zwar die bedeutungsgebende Kraft der Sprache und damit ihre Macht über das Bild-Zeichen deutlich, gleichzeitig benötigt sie – und genau dies führt Abb. 18 vor Augen – einen abgesteckten Rahmen, über den sie Autorität ausüben kann, der mithin ihre Autorität sichtbar macht. Spätestens der »entwurf für ein bastdeckerl« (Abb. 19) zeigt

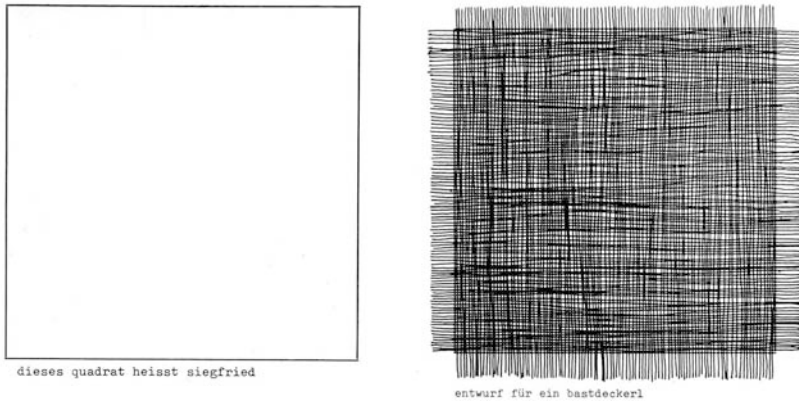


Abb. 18 u. 19: aus Friedrich Achleitner, *quadratroman*

das Kontinuum zwischen Rahmen und Bild, d.h. zwischen der bedeutungsverleihenden Geste der Eingrenzung und dem, was da scheinbar eingegrenzt wird, und präsentiert auf hochironische Weise eine ganz offenkundig banale Textur, die durch ihre eigenen Fransen gerahmt, vom Ausfransen bedroht scheint.⁸⁰

Ebenfalls in den 70er Jahren, in seinem 1978 erschienenen Buch *La vérité en peinture*, hat Jacques Derrida die Diskussion mit Kant über den Rahmen aufgenommen. Mit einer kritischen Inspektion von Kants Parergon-Begriff steht bei Derrida zugleich die philosophische Rahmung der *Kritik der Urteilskraft* zur Debatte. Derrida kritisiert Kants Import eines logischen Rahmens aus der ersten in die dritte Kritik, die Tatsache, dass ein Kategorienapparat, der einer transzendentalen Analytik der Begriffe entstammt, auf eine Analytik des Ästhetischen übertragen wird.⁸¹ Die mögliche Aporie der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* interessiert hier im Einzelnen nicht so sehr wie der von Derrida vermerkte Tatbestand, dass Kants Exposition des Parergonalen auf dem vorausgesetzten »Gegensatz des Formalen und Materiellen, des Reinen und Unreinen, des Eigentlichen und Uneigentlichen, des Innen und Außen«⁸² aufruft. Derrida setzt bei der Beobachtung an, dass der Rahmen traditionellerweise dazu bestimmt ist, genau in dem Augenblick unsichtbar zu werden, in dem er seine größte Energie entfaltet.⁸³ Auf dieser Grundlage profiliert er seine Supplement-Theorie des Rahmens. Darunter versteht er den paradoxalen Sachverhalt, den

⁸⁰ Vgl. Herbert J. Wimmer, »Vergnügen am Rahmen. Zu Friedrich Achleitners *quadratroman*«, in: Ders. (Hrsg.), *Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte*, Wien 1996, 13–17; ebd. einen Auszug aus Achleitners *quadratroman*, 18–33.

⁸¹ Vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, aus dem Französischen von Michael Wetzlar, Wien 1992, 91.

⁸² Derrida (Anm. 81), 94.

⁸³ Derrida (Anm. 81), 82.

bereits Stifters Texte aufgreifen, dass erst das äußerliche Hinzutreten des Rahmens dem Bild seinen Abschluss gibt. Derrida spricht von einem intrinsischen Mangel des Bildes, den der Rahmen supplementiert und als sichtbares Zeichen gleichsam exterritorial dem Territorium des Eigentlichen anlagert.⁸⁴ Was die Parerga »zu *Parerga* macht«, schreibt er,

ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. [...] dieser Mangel ist [...] konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*.⁸⁵

Der Mangel, der vor der Einrahmung nicht lokalisiert werden kann, ist gleichermaßen Produkt wie Produktion des Rahmens.⁸⁶ Weder Teil des *Ergon* noch ihm absolut extrinsisch, stellt das Parergon die konventionelle Unterscheidung von Außen und Innen in grundsätzlicher Weise in Frage.⁸⁷ Dies lässt sich nochmals mit zwei Seiten aus dem Achleitnerschen *quadratroman* illustrieren:

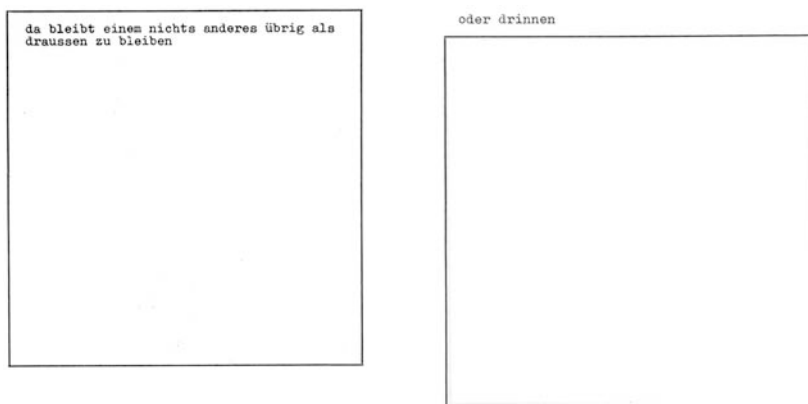


Abb. 20 u. 21: aus Friedrich Achleitner, *quadratroman*

⁸⁴ Vgl. Derrida (Anm. 81), 74: »Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen.«

⁸⁵ Derrida (Anm. 81), 80.

⁸⁶ Derrida (Anm. 81), 93. Vgl. dazu auch Ulrike Dinkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991, 33f.: »Die Logik der Rahmenstruktur besteht darin, die für die Konstituierung, Legalisierung und Perpetuierung eines Systems notwendige Einheit als Identität immer *qua* Ausgrenzung oder Assimilierung eines zu diesem Zweck ›eigens‹ konstituierten notwendigen ›Gegensatzes‹ zu stiften. [...] Paradox an dieser Logik ist [...], daß das ›Andere‹ diesen Fremdkörperstatus erhält und ausgeschlossen wird, gerade *weil* es die Identität des Selben konstituiert.«

⁸⁷ Vgl. auch MacLachlan, Reid (Anm. 3), 16.

Das Außen ist immer schon das Innen und umgekehrt. Und wie schon bei Simmel vorgedacht ist der Rahmen nach Derrida eine dynamische Struktur. Er arbeitet und ist die Arbeitsstätte eines Ursprungs, der »von dem überbortet wird, was er überbortet«⁸⁸.

Genau hier setzen Kunst und Literatur der Gegenwart an. In ihrem Stück *Totenauberg* von 1991 lässt Elfriede Jelinek einen alten Mann in einem die Umrisse seines Körpers nachzeichnenden Rahmen auftreten, aus dem sich der Mann verzweifelt zu befreien sucht.⁸⁹ Es handelt sich dabei um die parodistische Sichtbarmachung dessen, was Heidegger das ›Gestell‹ nennt, das »überallhin waltende Wesen der modernen Technik«, das, so Heidegger, das Ereignis des Seins be-stellt, d.h. instrumentell verfügbar macht, und zugleich ver-stellt, indem es das Sein einer formalisierten Sprache der Information überantwortet.⁹⁰ Jelinek lässt im Hintergrund des in seinem Gestell gerahmten Mannes das ganze Stück hindurch einen Film ablaufen, der gleichsam zum Rahmen des Rahmens wird, ein simuliertes, ein immer schon gestelltes Bild, das die Vergeblichkeit, sich aus dem Rahmen der Sprache befreien zu wollen, vor Augen führt. Dies ist insofern medienkritisch, als die Wirklichkeitsdiktate unserer, wie es in Jelineks *Sportstück* von 1998 heißt, »leuchtenden Bilderrahmen«⁹¹ – gemeint ist das Fernsehen – als Konstruktionen sichtbar gemacht werden. Und hier stellt sich auch die Frage, wer die Macht über die Rahmen hat, wer rahmt und wer gerahmt wird. Wenn indessen in *Totenauberg* eine von der Leinwand herabsprechende Frau im Laufe ihres Monologs aus der Leinwand heraus- bzw. hinter ihr hervortritt, um ihrem Double auf der Leinwand zuzuhören und seinen Text teilweise mitzusprechen, wird deutlich, dass es längst nicht mehr darum geht, das ›Echte‹ vom ›Unechten‹, eine »natürliche«⁹² von einer ›gestellten‹ Sprache zu unterscheiden. Vielmehr wird es zur Aufgabe der Kunst, die setzende Gewalt jeglichen Sprechens sichtbar zu machen. Deshalb lässt Jelinek in ihren Texten die Sätze buchstäblich aus dem Rahmen fallen, den sie sich selbst gesetzt haben und auf den sie, eben dadurch, dass sie herausfallen, verweisen. »Es läuft zur Sicherheit, nicht nur um mich zu behüten, meine Sprache neben mir her«, sagte Jelinek in ihrer Nobelpreisrede 2004, »und kontrolliert, ob ich es auch richtig mache, ob ich es auch richtig falsch mache, die Wirklichkeit zu beschreiben, denn sie muß immer falsch beschrieben werden, sie kann nicht anders, aber so falsch, daß jeder, der sie liest oder hört, ihre Falschheit sofort be-

⁸⁸ Derrida (Anm. 81), 97.

⁸⁹ Vgl. Elfriede Jelinek, *Totenauberg*, Reinbek b. Hamburg 1991, 9ff.

⁹⁰ Vgl. Martin Heidegger, »Der Weg zur Sprache«, in: Ders., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen ⁸1986, 214–268, hier: 263.

⁹¹ Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*, Reinbek b. Hamburg 1998, 40.

⁹² Heidegger (Anm. 90), 263.

merkt.«⁹³ Der Rahmenbruch, den Jelinek beging, indem sie den Nobelpreis nicht persönlich entgegen nahm, vielmehr ihre Rede per Video einspielen ließ, so dass sie im »leuchtenden Bilderrahmen« als eben jenes Medienprodukt auftrat, das zu sein sie sich mit ihrem Auftritt weigerte, ist vor diesem Hintergrund nur konsequent.

Peter Greenaway hat in seinen Filmen wie kein anderer den Rahmen des Sichtbaren als unzuverlässigen Rahmen der Interpretation inszeniert, an dem Verstehen und Interpretation notwendig scheitern. In *The Draughtman's Contract* von 1982, einem im 17. Jahrhundert, genau: im Jahr 1694, spielenden opulenten Ausstattungsfilm, setzt er das perspektivtechnische Dispositiv des Rahmens in Gestalt der Dürerscheibe leitmotivisch ein, um in einem Spiel von Lust und Intrige zu demonstrieren, dass scheinbar wirklichkeitstreu abbilden eben nicht dazu führt, der Wirklichkeit auf die Spur zu kommen und das heißt im konkreten Fall: einen mysteriösen Mord aufzuklären. Vielmehr zeigt sich, dass, wo bereits Originalschauplätze arrangiert und manipuliert sind, der künstlerische Spurenleser und selbsternannte Detektiv das finale Opfer seiner eigenen Spurensuche ist. Im Auftrag von Mrs. Herbert fertigt der so talentierte wie arrogante Zeichner Mr. Neville zwölf Zeichnungen ihres Landsitzes Compton Anstey an, die Mrs. Herbert ihrem ihr gegenüber gefühlsmäßig erkalteten Mann schenken möchte, um mit diesem Geschenk seine Liebe zurückzugewinnen. Neville, der sich auf den Vertrag nur einlässt, weil er im Gegenzug sexuelle Dienstleistungen von Seiten Mrs. Herberts aushandelt, versucht im doppelten, das heißt im sexuellen und im künstlerischen Sinn Mrs. Herbert *seine* Wirklichkeit zu diktieren, ihr gleichsam seinen künstlerischen Rahmen zu verleihen – und genau dafür steht die Dürerscheibe. Allerdings wird er unversehens selbst zum Gegenstand und Opfer seiner eigenen Rahmungen. Am Ende des von exzessiver Visualität getragenen Films findet er – nach vorausgehender brutaler Blendung – den Tod in eben jenem Wassergraben, in dem auch wenig zuvor die Leiche von Mrs. Herberts Gatten aufgefunden worden war.

Was genau sich abgespielt hat, bleibt bis zum Ende unklar – zu viele unterschiedliche Motivationen, Interessen und Perspektiven stoßen in der Filmhandlung aufeinander und durchkreuzen sich. Es geht, wie im Film Mrs. Talmann, die Tochter der Herberts, treffend formuliert, um den »Raum zwischen Wissen und Sehen«⁹⁴. Und so werden der Zuschauer und die Zuschauerin von *The Draughtman's Contract* letztlich selbst zu in der Visualität ertrinkenden »Opfern« einer verwirrenden Regie filmischer Rahmeninszenierungen, lässt sich der Rahmen der leitmotivisch inszenierten Dürerscheibe doch als selbstbewusste

⁹³ Elfriede Jelinek, »Im Abseits«, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html (30.9.2007).

⁹⁴ Vgl. Peter Greenaway, *Der Kontrakt des Zeichners* (Great Britain 1982), Arthaus DVD, Titel 19, Kap. 8.



Abb.20: Still aus Peter Greenaway, *The Draughtman's Contract*



Abb.21: Still aus Peter Greenaway, *The Draughtman's Contract*

Präfiguration des rahmenden Filmkaders, der das Gesehene erst zu sehen gibt, lesen.⁹⁵

⁹⁵ Victor I. Stoichita hat in *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, aus dem Französischen v. Heinz Jatho, München 1998, 74ff. gezeigt, wie gerade im 17. Jahrhundert, in dem auch *The Draughtman's Contract* spielt, in der Malerei der Rahmen beginnt, selbst ins Bild zu treten.

In dem vierzehn Jahre später entstandenen Film *The Pillow Book* von 1996 potenziert sich die Rhetorik des Rahmens. Beispielsweise montiert Greenaway, der sich wie vor ihm bereits Sergej Eisenstein⁹⁶ gegen das Diktat der vorgegebenen Filmformate wehrt⁹⁷, Filmbilder ineinander, wodurch das eine zum Rahmen des anderen wird. Allerdings bewegen sich sowohl das Bild als auch der Rahmen und dies führt sehr schnell an die Grenze der Verarbeitungskapazität der Zuschauerin bzw. des Zuschauers.



Abb. 22: Still aus Peter Greenaway, *The Pillow Book*

Es ist nicht möglich, Rahmen und Bild simultan wahrzunehmen und verstehend aufeinander zu beziehen. Bricht der Film, indem er ein und dasselbe Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln zeigt, die Geschlossenheit der Wahrnehmung auf, werden in anderen Passagen die verschiedensten Rahmenformationen ineinander geschaltet, wobei auch unsere jüngste Errungenschaft, der Rahmen des PC-Bildschirms, seinen Auftritt hat.

Greenaway, den man nicht ohne Grund als »Retter der Buchkultur im Film«⁹⁸ bezeichnet hat, unterlegt seinem Film *The Pillow Book* als Prätext ein Buch, das berühmte Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon aus dem 10.

⁹⁶ Vgl. Sergej Eisenstein, »Das dynamische Quadrat«, in: Ders., *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Leipzig 1988, 157–176.

⁹⁷ Vgl. Peter Greenaway im Gespräch mit Hannah Hurtzig, »Richtiges Kino kommt erst noch«, in: *Wie kommt das Neue in die Welt*, hrsg. Heinrich v. Pierer, Bolko v. Oetinger, München, Wien 1997, 31–36, hier: 34.

⁹⁸ v. Pierer, v. Oetinger (Hrsg.) (Anm. 97), 31.

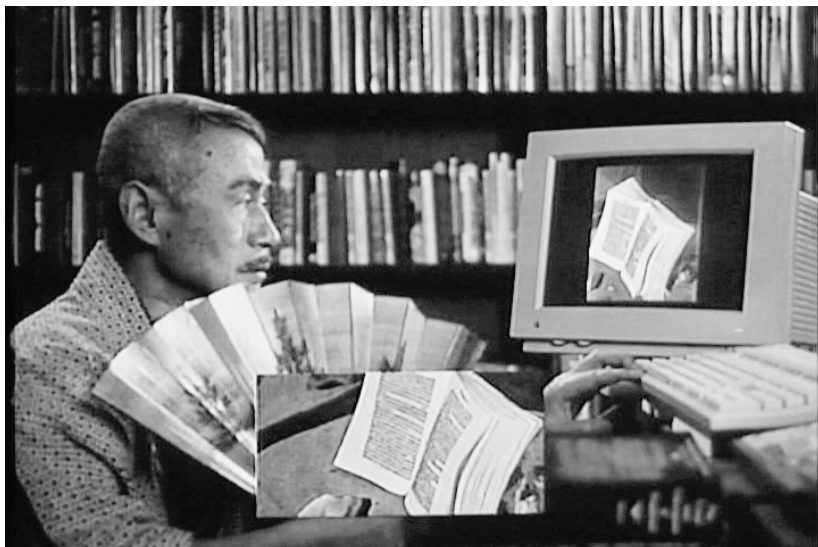


Abb. 23: Still aus Peter Greenaway, *The Pillow Book*

Jahrhundert, und setzt die materiale Seite der literarischen Imagination in Szene, die Körperlichkeit von Schrift und Schreibgrund. Die Selbstbezüglichkeit der literarischen Materialität macht das Bild zu seinem eigenen Rahmen und vervielfältigt es, bis der Rahmen von seinen multiplizierten Abbildern gerahmt wird.

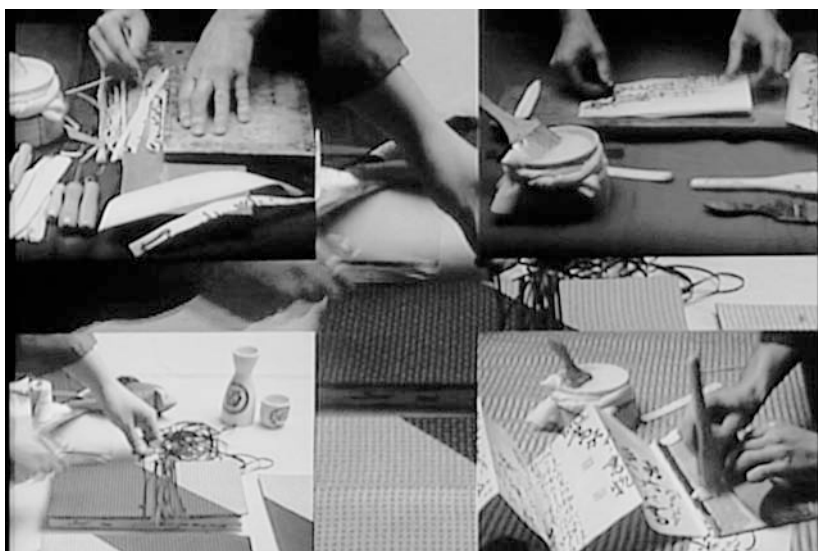


Abb. 24: Still aus Peter Greenaway, *The Pillow Book*

Die supplementäre Funktion des rahmenden Außen, die üblicherweise die Einheit des Bildes garantiert, wird als durch das Zentrum des Filmbildes laufende Trennlinie sichtbar. Sie spaltet die Einheit des Bildes auf und führt vor Augen, dass jedes Bild nurmehr ein produziertes Abbild seiner selbst ist.

Das Motiv des Rahmens wurde in der Literatur, in Werken der bildenden Kunst und im Film aufgesucht und als Figuration sich historisch wandelnder Konstellationen von Wahrnehmung, Repräsentation und Verstehen gelesen. Der Weg führte von der den Rahmen selbst wegblendenden rationalistischen Rahmenschau über die romantische Entrahmung, die gleichwohl den Rahmen als Repräsentationsbedingung der Rahmenlosigkeit erkennt, die realistische Anerkennung des Rahmens bei gleichzeitiger Inszenierung einer konstitutiven Rahmen-Bild-Differenz, das moderne Bewusstsein von der Kontingenz des Rahmens bis hin zur postmodernen Reinszenierung des Rahmens als Sichtbarmachung dessen, was in jeder Rahmensetzung unsichtbar bleibt: des trennenden Moments, das jeder Setzung innewohnt und ihren Produktionen eingezeichnet ist. Es wurde versucht, den Rahmen selbst zu lesen, nicht, wie üblich, seine Produktionen. In dem Maße, in dem der Rahmen selbst sichtbar wird, offenbart er seinen Zeichencharakter; er wird zum Zeichen neben anderen, und seine Bezeichnungsfunktion erscheint als nicht minder arbiträr und konventionell als diejenige anderer Zeichen. Er wird lesbar als eine Struktur trennender Setzung, die nicht nur ihr Innen, sondern gleichermaßen ihr Außen produziert. Die Gleichursprünglichkeit von Innen und Außen entzieht einer Hermeneutik des Sinnverstehens ihre verlässliche Topologie, die einem bedeutenden Innen ein bedeutungsloses Außen gegenüberstellt. Und gleichermaßen verliert die am Anfang aller Rahmen-Diskussion stehende – zu erinnern ist an Bateson und Goffman – Grundunterscheidung ›Spiel‹ oder ›Ernst‹, ›Wirklichkeit‹ oder ›Schein‹ ihr Kriterium. Gerade eine sich ihrer selbst bewusste Kunst macht darauf aufmerksam, dass unsere Wirklichkeiten genauso produziert sind wie unsere Kunstwerke. Und wenn es die Aufgabe der Kulturwissenschaften ist, die Produktionsmechanismen der Kultur zu erhellen, muss kulturwissenschaftliche Diskussion notwendig Rahmen-Diskussion sein.