

## DIE RAHMENSTRUKTUR ALS SCHNITT DURCH DAS HORIZONTFELD: PHÄNOMENOLOGISCHE UND POLITISCHE ÜBERLEGUNGEN

---

JULIAN LÜNSER

### Abstract

#### **The Frame Structure as a Cut through the Horizontal Field: Phenomenological and Political Reflections**

Picture frames are not just things of everyday use, but have also drawn the philosophical interest of a tradition reaching from Kant to Butler. It is argued here that the philosophical fruitfulness of the concept of *frame* can be better understood by phenomenologically analyzing the perceptual situation implied in picture frames. In such an analysis, drawing on the framework developed by Edmund Husserl, it can be shown that picture frames cut through the infinite horizontal references that constitute the world as universal field, hence separating an inner unity from the surrounding world. As they center the subject's interest on that which is framed, they themselves aim at disappearing in the background. On this phenomenological foundation, the function of the frame for the work and its inner unity is discussed, taking into account the contributions of Kant, Simmel, Derrida, Butler and Panourgia. Finally, the resulting frame structure is extrapolated and applied to three further examples, namely the map, the footnote and the nation. These examples will not only help to question and sharpen the characteristics of the frame structure, but they will also show the political relevance that it may feature.

**Keywords:** horizon; parergon; affection; background; Husserl; Derrida

<https://doi.org/10.14712/24646504.2025.19>

## Einleitung<sup>1</sup>

Der Rahmen<sup>2</sup> ist vergleichsweise häufig Thema philosophischer Untersuchungen geworden. So widmet sich Jacques Derrida zum Beispiel, im Kapitel *Parergon* seines Werkes *La Vérité en Peinture* von 1978<sup>3</sup>, ausgiebig der Figur des Rahmens. Er versteht den Rahmen, *cadre*, dabei, in Anlehnung an Kant, als *Parergon*, und betont dessen zentrale Position, die dem „interne[n] strukturelle[n] Band“ geschuldet ist, das „sie [die Parerga] mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt“.<sup>4</sup> Wie ist das zu verstehen? Inwiefern ist der Rahmen funktional mit dem Werk, beziehungsweise mit seinem „Mangel“ verbunden? Welche Relevanz hat der Rahmen, nicht nur in der Analyse der Betrachtung eines Bildes, sondern auch darüber hinaus?

Der Begriff des Rahmens als philosophischer Begriff soll in diesem Artikel entwickelt und diskutiert werden. Dazu werden zwei verschiedene Strategien verwendet: Einerseits soll die philosophische Tradition rund um den Rahmen vorgestellt und kommentiert werden, deren Dreh- und Angelpunkt Derridas Analysen im Kapitel *Parergon* sind. Derrida selbst stellt in diesem Kapitel vor allem seine Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 vor, in der Kant im §14 fast im Vorübergehen drei Beispiele für „Zieraten (Parerga)“ aufführt, nämlich die Einfassungen der Gemälde, die Gewänder an Statuen und die Säulengänge um Prachtgebäude.<sup>5</sup> Während Derrida alle drei Kant'schen Beispiele diskutiert, fokussiert er sich besonders auf die Einfassungen der Gemälde, und spielt mit den verschiedenen Bedeutungen von *Parergon* und *cadre*. Derrida kommentiert außerdem, in geringerem Umfang, Kants Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen*

<sup>1</sup> Ich möchte zwei anonymen Experten für die hilfreichen Anmerkungen zu diesem Artikel danken. Mein Dank gilt außerdem dem Master ErasmusMundus „Europhilosophie“-Studium, dessen Stipendium ich während der Arbeit an diesem Artikel erhalten habe.

<sup>2</sup> Die Inspiration für diesen Artikel geht auf eine Vorlesung Professor Hans-Rainer Sepps aus dem Sommersemester 2021/2022 an der Fakultät für Geisteswissenschaften (FHS) der Karls-Universität Prag zurück. In dieser Vorlesung analysierte er den Rahmen als Moment der Wand im Kontext der von ihm entwickelten Oikologie.

<sup>3</sup> Derrida, Jacques: *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris 1978. Die deutsche Übersetzung des Buches wurde 1992 unter dem Titel *Die Wahrheit in der Malerei* herausgegeben: Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wetzlar, Michael (Übers.), Passagen Verlag, Wien 1992. Für die Zitate wird die Übersetzung verwendet, die Seitenzahl der entsprechenden Stelle im französischen Original wird dahinter mit p. XX angegeben.

<sup>4</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 80/p. 69.

<sup>5</sup> Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Vorländer, Karl (Hrsg.), Felix Meinen Verlag, Leipzig 1922, S. 65. *Parergon* lautet im griechischen Original *πάρεργον* und bedeutet so viel wie „Beiwerk“, „Nachgeordnetes“, „Anhang“ oder „Zusatz“: c.f. Liddell, Henry George; Scott, Robert: „πάρεργον“, in *An Intermediate Greek-English Lexicon*, Clarendon, Oxford 1889.

*Vernunft* von 1794, in der der Ausdruck *Parergon* verwendet wird, um die Struktur des Textes zu erläutern. Derridas Ausführungen werden wiederum von Judith Butler und Neni Panourgia rezipiert: Während die Anthropologin Neni Panourgia in ihrem Werk *Dangerous Citizens* aus dem Jahr 2009 von Fußnoten als *Parerga* im Sinne Derridas spricht, entwickelt Butler den Begriff des *frame* in ihrem Buch *Frames of War: When is Life Grievable?* von 2009, insbesondere am Beispiel von Kriegsphotografien, und mit explizitem Bezug auf Derrida.<sup>6</sup> Unabhängig von dieser Tradition hat außerdem auch schon Georg Simmel den Rahmen zum Thema einer philosophischen Untersuchung gemacht; aufgrund der Pertinenz seiner Beobachtungen soll auch sein Text, *Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch* von 1902 hier Beachtung finden.

Diese langanhaltende und vielfältige Thematisierung des Begriffs des Rahmens weckt das Interesse, zumal Simmel, Derrida und Butler den jeweiligen Ausdruck, *Rahmen*, *cadre*/*Parergon* oder *frame* zweideutig verwenden: Einerseits scheint es um den Rahmen als Ding zu gehen, den man am Bild, beziehungsweise um das Bild ausmachen kann. Andererseits verwenden die drei Autoren die Ausdrücke auch metaphorisch, in Kontexten, die weit über Bilder, Fotos und Gemälde hinausgehen. Worin besteht also die besondere philosophische Fruchtbarkeit, die der Rahmen als Figur erlaubt?

Die These, die hier vertreten werden soll, ist, dass es uns eine phänomenologische Analyse des Bilderrahmens ermöglicht, die spezifischen Charakteristika des Rahmens präzise herauszuarbeiten und darzustellen. Für diese zweite Strategie der Annäherung an den Rahmen sollen Edmund Husserls Analysen der Wahrnehmung, und insbesondere des Horizontes mobilisiert werden. Die typische Struktur des Rahmens, die als Rahmenstruktur paradigmatisch am Bilderrahmen aufgewiesen werden kann, sich aber auch auf weitere Kontexte übertragen lässt, wird dabei als Schnitt durch das endlose Horizontfeld der Welt verstanden. Die Rahmenstruktur versucht so, das Werk geradezu aus der Welt zu schneiden, und in seiner inneren Einheit zu definieren.

Diese phänomenologische Explikation und Interpretation der Rahmenstruktur im Anschluss an Husserl, die im ersten Kapitel dargelegt wird, soll dann im weiteren Verlauf der Arbeit in Dialog mit der oben beschriebenen Tradition der philosophischen Analyse des Rahmens gesetzt werden. Dabei geht es nicht nur darum, Simmels, Derridas und Butlers Thesen von einer phänomenologischen Perspektive aus zu verstehen – vielmehr liegt der Schwerpunkt darauf, den Begriff der Rahmenstruktur in der Diskussion mit *Rahmen*, *cadre*, *Parergon* und *frame*

---

<sup>6</sup> Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?*, Verso, New York 2009, S. 8.

weiter zu verfeinern, insbesondere im Durchlauf der verschiedenen Beispiele, die die Autoren vorschlagen. Außerdem kann am Abschluss der Arbeit eine Extrapolation des gewonnenen Begriffs der Rahmenstruktur auf die Probleme der Landkarte, der Fußnote und der Nation angerissen werden, als Beispiel für die weitere politische Relevanz des Rahmens. Das heißt, die Analyse des Rahmens zeigt somit auch auf, inwiefern Wahrnehmung und das Politische immer schon miteinander verbunden sind und interagieren.<sup>7</sup>

## 1. Phänomenologische Analyse des Bilderrahmens

Stehe ich in einem traditionellen Kunstmuseum vor einem Bild, zum Beispiel dem *Wanderer über dem Nebelmeer*, dann ist mein Interesse in der Regel auf das gerichtet, was das Bild abbildet. Das heißt, ich erfasse den Gesamteindruck des Bildes, eine Person, von hinten gesehen, vor einer unklaren Landschaft aus Wolken und Felsen stehend, gleichsam über diese Landschaft hinausragend. Viele Dinge können nun mein genaueres Interesse erwecken: Der Stock, den die Person in der Hand hält, der markante Felsen im rechten Hintergrund oder jene Wolken, die noch über dem Wanderer am Himmel schweben. Ich kann mich auch nach dem Titel des Werkes, nach dem Namen des Malers und dem Jahr der Herstellung erkunden, ob an einer angebrachten Infotafel, oder bei einer Begleiterin. Ganz im Gegenteil wäre es ungewöhnlich, wenn ich mich statt für das Bild für den Rahmen interessieren würde, wenn ich die Farbe, die Form, die Bearbeitung des Rahmens untersuchen oder kommentieren würde. Gleichzeitig wäre es aber auch untypisch – zumindest in traditionellen Kunstaustellungen – wenn das Gemälde rahmenlos geblieben wäre.

Das heißt, der Rahmen ist zwar selbst nicht Gegenstand des Interesses des Museumsbesuchers, gleichzeitig darf er aber auch nicht fehlen. Bevor wir zur Funktion kommen, die der Rahmen in diesem Kontext ausführt, soll hier zuerst seine Erscheinungsweise beschrieben werden. Dabei können wir bereits festhalten, dass der Rahmen vor allem *nicht* erscheinen soll, zumindest nicht direkt. Vielmehr markiert er die Grenze zwischen dem Bild in seiner Gänze und allem anderen. Man stelle sich ein Bild vor, das über den Rahmen (bzw. unter ihm) hinausreicht: Ohne Frage wäre die Rolle des Rahmens hier keine traditionelle.

---

<sup>7</sup> C.f. *ibid.*, S. 25.

Um die Wahrnehmung eines traditionell gerahmten Bildes besser zu verstehen, kann zunächst Husserls Beschreibung der Wahrnehmung eines Gegenstandes allgemein betrachtet werden. Er schreibt in *Erfahrung und Urteil*:

Das Affizierende zieht zunächst in ungeschiedener Einheit den Blick des Ich auf sich. Aber diese Einheit geht sogleich in ihre konstituierenden Momente auseinander; sie beginnen sich abzuheben; während das eine im Blickpunkt ist, sind die anderen als zum Gegenstand gehörig in die intentionale Einheit desselben thematisch hineinbezogen, und üben als das ihre Reize aus. Ebenso sind mit allem wirklich Gegebenen Horizonte geweckt.<sup>8</sup>

Was uns nun hier interessiert, sind die geweckten Horizonte. Sie gehören nur zum Teil zu unthematischen Momenten des Gegenstandes selbst, denn das Wahrnehmungsfeld umfasst ja in der Regel auch einen Hintergrund.<sup>9</sup> Allerdings ist die affektive Kraft der verschiedenen Horizonte nicht gleichmäßig verteilt.<sup>10</sup> So ist es möglich, dass die unthematischen Momente, die zum explizit wahrgenommenen Gegenstand gehören, die Aufmerksamkeit stärker affizieren als der Hintergrund. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn wir an genau diesem Gegenstand interessiert sind.<sup>11</sup> Insofern gibt es, sobald überhaupt ein Gegenstand vorkonstituiert ist, auch eine passiv vorgegebene Unterscheidung zwischen dem ganzen Gegenstand, mit seinen explizit erscheinenden und seinen implizit antizipierten Momenten, und dem Hintergrund.<sup>12</sup>

Parallel kann eine ähnliche Unterscheidung auch im Hinblick auf die Wahrnehmung des Gemäldes postuliert werden. Typischerweise lässt sich unsere vorbewusste, horizonthafte Antizipation des jetzt nicht Thematischen grob in zwei Teile scheiden: Einerseits, jene Einzelheiten des Bildes selbst, die in diesem Moment

---

<sup>8</sup> Husserl, Edmund: *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Landgrebe, Ludwig (Hrsg.), Claassen und Goverts, Hamburg 1948, S. 87.

<sup>9</sup> Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Biemel, Walter (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Husserliana 3, Den Haag 1950, S. 71.

<sup>10</sup> Husserl spricht in diesem Sinne von einem „affektiven Relief“: Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis: Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918–1926*, Fleischer, Margot (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Husserliana 11, Den Haag 1966, S. 168.

<sup>11</sup> Vgl. Husserl: *Erfahrung und Urteil*, op. cit., S. 91–92.

<sup>12</sup> Dieser Unterscheidung entspricht Husserls konzeptuelle Gegenüberstellung von Innen- und Außenhorizont, wobei der Außenhorizont außerdem noch den über den Hintergrund hinausgehenden Leerhorizont umfasst (Vgl. Husserl: *Erste Philosophie (1923–1924)*. Zweiter Teil: *Theorie der phänomenologischen Reduktion*, Boehm, Rudolf (Hrsg.), Kluwer Academic Publishers, Husserliana 8, Dordrecht 1996, S. 147).

nicht im Fokus unserer Aufmerksamkeit liegen, andererseits der Rahmen und dahinter die Außenwelt allgemein. Der Rahmen erscheint also im Normalfall nur horisonthaft, und zwar als Teil derjenigen Horizonte, die das Interesse nur wenig wecken.

Wie kommt es zu dieser Differenz der Affektion zwischen Horizonten, die auf andere Momente des Bildes verweisen, und Horizonten, die auf Rahmen und Außenwelt verweisen? Zunächst kann hier festgestellt werden, dass sich der Rahmen, insofern er das Bild lückenlos von der Außenwelt abtrennt, als Zwischenraum zwischen Bild und Außenwelt schiebt. Jede Wendung des Blickes des Betrachters müsste also erst den Rahmen überwinden, bevor ein visueller Reiz der Außenwelt erfasst werden könnte. Der Rahmen ist so in der Lage, die Stärke einer horisonthaften Affektion aus der Außenwelt zumindest abzuschwächen.

Inwiefern kann nun aber erklärt werden, dass der Rahmen selbst das Ich nur kaum affiziert? Hier müssen die zwei Seiten der Affektion in Betracht gezogen werden. Einerseits ist die Beschaffenheit des Rahmens selbst so, dass sie kaum Anhalt für eine reizende Wirkung bietet. Nach Husserl wäre das zum Beispiel der Fall, wenn es keine heterogenen Gebilde gibt, die sich deutlich von einem homogenen Hintergrund abheben und wenn die Intensität, etwa der Farbe, gering ist.<sup>13</sup> Andererseits hat der Rahmen dann eine geringe affektive Kraft, wenn das Ich sich nicht für den Rahmen interessiert. Im typischen Fall des Betrachters eines Bildes hieße das, dass das Ich nur darauf tendiert, Reizen zu folgen, die zum eigentlichen Bildinhalt dazugehören, die in direkter Beziehung zu ihm stehen. Würde das Ich dann doch einmal der horisonthaften Antizipation des Rahmens folgen und sich dem Rahmen selbst zuwenden, dann käme es zu einer Enttäuschung: Zwar würde jene Ebene der Erwartungsintention erfüllt werden, die die ungefähren Sinnesinhalte, etwa die Farbe, die Größe und die Form antizipierte.<sup>14</sup> Auf einer höheren Ebene käme es aber zu einer Enttäuschung, weil das Ich an einer Fortsetzung des Bildinhaltes interessiert war, der nun explizit aufgefasste Rahmen aber nicht als Teil dieses Bildinhaltes aufgefasst wird. Die Folge wäre im Normalfall, dass sich der Blick wieder zurückwendet, nämlich auf das, was vor dem Rahmen, innerhalb des Rahmens liegt. Der Rahmen wird also zu einem Widerstand, der das Interesse zurück auf das Bild selbst leitet.

Genau diese Enttäuschung, dieser Widerstand kann dabei selbst habitualisiert werden<sup>15</sup>, und somit die wahrnehmungsmäßige Antizipation des Rahmens als reizlos ergänzen. Der Rahmen wird also nicht nur passiv als schwach affizierend

<sup>13</sup> Husserl: *Erfahrung und Urteil*, op. cit., S. 79–80.

<sup>14</sup> Vgl. Husserl: *Erfahrung und Urteil*, op. cit., S. 93–95.

<sup>15</sup> Vgl. Husserl: *Erfahrung und Urteil*, op. cit., S. 137.

vorkonstituiert; er wird außerdem, aufgrund von sedimentierten Erfahrungen, als inhaltlich irrelevant antizipiert, das heißt als etwas, das das Wahrnehmungsinteresse enttäuschen wird. Daraus resultiert eine horizontale Antizipation des Rahmens als Lücke, als eine Art Leere zwischen Bild und Außenwelt. Deshalb wäre es eine Überraschung, wenn ein klassisches Gemälde in einem Museum ohne Rahmen ausgestellt wäre. Diese Antizipation des Rahmens als Lücke ist umso wirkungsvoller als dass der Rahmen auch kulturell, auf einer intersubjektiven Ebene, als notwendig, aber für den Bildinhalt irrelevant verstanden wird.

Gleichzeitig ist es gerade diese doppelte horizontale Vorzeichnung der Reizlosigkeit, die dazu führt, dass der Rahmen meist implizit bleibt, dass das Ich seinen Blick also nicht gezielt auf ihn richtet. Nach dem Museumsbesuch kann man sich dann in der Regel an einige Bilder erinnern, aber nur selten an irgendeinen Rahmen. In gewisser Weise verdeckt der Rahmen sich also selbst, er soll unsichtbar bleiben, als bloßer Horizont, als Hintergrund, von dem sich das Bild abheben kann.<sup>16</sup> Würde der Rahmen dagegen den Blick affizieren und sich sozusagen in den Vordergrund stellen, dann würde er seine Rahmenfunktion nicht gut ausführen: Es würde sich also um einen *schlechten* Rahmen handeln. Diese Möglichkeit soll später genauer untersucht werden. Hier reicht es, damit die Unterscheidung zwischen dem Bilderrahmen als wirkliches Ding und der Rahmenstruktur im abstrakten Sinne aufzuzeigen: Ein Bilderrahmen ist ein Gegenstand aus irgendeinem Material, den man genauso gut mit, wie ohne ein Bild identifizieren kann. Die Rahmenstruktur, die hier entwickelt werden soll, ist dagegen eine bestimmte Art der Beziehung des Rahmenden, das sich selbst verdecken soll, um dem Eingerahmten das ausschließliche Interesse des Subjektes zukommen zu lassen. Eine Konsequenz dieser Charakterisierung ist, dass die Rahmenstruktur letztendlich immer vom konkreten Interesse des Subjektes abhängig bleibt: Kommt man zum Beispiel in ein Geschäft, um einen Rahmen zu kaufen, dann wird man sich in der Regel für den Rahmen selbst interessieren; insofern kann der Rahmen seine ihm eigene Rahmenfunktion gerade nicht ausführen.

Die Wirkung, die diese Rahmenstruktur erzielt, ist besonders interessant, weil sie als eine Art Schnitt durch die Welt verstanden werden kann: Durch jene Welt, die doch normalerweise als endlos vorgezeichnet ist, als etwas, das ins Unbegrenzte reicht. Diese Unbegrenztheit ist durch die Horizonte vermittelt, da jede Erfahrung horizontal auf eine unbestimmte Umgebung verweist, die selbst durch eine Erfahrung aktualisiert werden könnte, welche dann wiederum eine neuerliche

<sup>16</sup> Vgl. dazu Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 82/p. 71–73, der schreibt: „[...] das *Parergon* ist eine Form, 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 entfaltet.“

Umgebung implizieren würde.<sup>17</sup> Die Horizonte sind also iterativ ineinander verwickelt<sup>18</sup> und führen so in ein *Immer-Weiter*; so konstituieren sie die Welt als ein offen-endloses „Universalfeld“.<sup>19</sup> Genau dieses kontinuierliche Feld der Welt wird nun vom Rahmen unterbrochen. Die Funktion des Rahmens besteht genau darin, die immer weiter in die Welt hineinführende Tendenz aufzuhalten und so ein Feld zu schaffen, das in sich geschlossen ist. So wird das Bild zu einer *Welt für sich*, zur Bildwelt. Das wird auch von Husserl selbst erkannt:

*Visuell* ordnet sich, entsprechend der Kontinuität der Sinnesinhalte im Gesichtsempfindungsfeld, die ganze erscheinende Gegenständlichkeit, die bildliche und die der Bildunggebung, in einen einzigen gegenständlichen Zusammenhang ein. *Ein gegenständlicher Zusammenhang, der sich aber nach Realitätswert in zwei Zusammenhänge spaltet.* Gehen wir vom Bild aus, mit den darstellenden und dargestellten Figuren, Landschaften usw. Diese ideelle Welt ist eine Welt für sich. Warum aber? Wodurch ist sie phänomenologisch als solche charakterisiert? Nun, unser Gesichtsfeld reicht doch weiter als das Bildfeld, und was darin vorkommt, hat seine Beziehung auch zum Bild. Da ist der Rahmen. Er umrahmt die Landschaft, die mythologische Szene, usw. Wir blicken durch den Rahmen gleichsam wie durch ein Fenster in den Bildraum, in die Bild-Wirklichkeit hinein.<sup>20</sup>

Insofern ist es der Rahmen, der ein einheitliches, das heißt ein ganzes physisches Bild absondert. Auf dem physischen Bild fundiert sich dann, bei einem Wechsel der Richtung des Meinens, das Bildobjekt, das heißt, das Bild, das als Abbildung von etwas aufgefasst wird; dieses wiederum meint ein Bildsujet, das Abgebildete.<sup>21</sup>

Die Abgrenzung des Bildes von der Welt durch den Rahmen ist natürlich nicht absolut. Es besteht immer die Möglichkeit, dem Rahmen zu trotzen und aus dem Bann des Bildes auszubrechen; mit dem Blick auf die Umgebung des Bildes, etwa die Wand, wird das Bild samt Rahmen wieder in die endlose Erfahrungs-Welt integriert. Der Rahmen, in der Erfüllung seiner Funktion, schafft aber eine relative Lücke zwischen Welt und Bild, er schafft eben einen Widerstand, der überwunden

<sup>17</sup> Husserl: *Ideen I...*, *op. cit.*, S. 56–57.

<sup>18</sup> Husserl: *Die Lebenswelt: Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937)*, Sowa, Rochus (Hrsg.), Springer, Husserliana 39, Dordrecht 2008, S. 96.

<sup>19</sup> Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Biemel, Walter (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Husserliana 6, Den Haag 1962, S. 147.

<sup>20</sup> Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen: Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, Marbach, Eduard (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Husserliana 23, Den Haag 1980, S. 46.

<sup>21</sup> Vgl. Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein...*, *op. cit.*, S. 24 sowie S. 43–44 und S. 47.



werden muss, um sich etwas anderem zuzuwenden. Diese künstliche Unterbrechung des kontinuierlichen Horizontfeldes ist die entscheidende Eigenschaft der Erscheinungsweise der Rahmenstruktur.

## 2. Funktionale Bestimmung des Bilderrahmens

Nachdem wir nun diesen phänomenologischen Begriff der Rahmenstruktur gewonnen haben, als Unterbrechung des Horizontfeldes zur Konstituierung eines abgeschlossenen Zusammenhanges, einer *Bildwelt*, wenden wir uns der weiteren philosophischen Diskussion des Rahmens zu. Dabei soll es zunächst vor allem um die funktionale Beziehung zwischen dem Rahmen und der inneren Einheit des Bildes gehen, die von Simmel und Derrida besonders hervorgehoben wird. Die phänomenologische Analyse der Betrachtung des gerahmten Bildes scheinen beide Autoren dabei schon implizit vorauszusetzen.

Nach Simmel können die Erscheinungsweisen des Bildrahmens „als Hilfen und Versinnlichungen solcher inneren Einheit des Bildes“ verstanden werden<sup>22</sup>; Zweck des Rahmens ist es also, die Funktion der Grenze des Bildes als „jener unbedingte Abschluss, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in einem Akte ausübt“, zu symbolisieren und zu verstärken.<sup>23</sup> Eine der Funktionen des Rahmens in diesem Sinne ist zum Beispiel, den Blick des Betrachters vom Rahmen wieder nach innen gleiten zu lassen.<sup>24</sup> So unterstützt der Rahmen das Bild dabei, sich als ein wirkliches Ganzes zu etablieren, im Gegensatz zur Natur, deren Teile immer in einem beständigen Austausch bleiben.<sup>25</sup> Insofern ist der Rahmen dem Bild zwar nicht essenziell, da es in manchen Fällen diese innere Einheit auch von selbst behaupten könnte; oft fehlt dem Bild aber die notwendige Kraft dazu. So kann es laut Simmel nicht überraschen, dass gerade kleinere Bilder einen größeren oder energischeren Rahmen benötigen.<sup>26</sup>

Interessanterweise findet sich bei Derrida eine analoge Beziehung zwischen Bild und Rahmen. Er schreibt über die *Parerga*, von denen die Einfassung eines Gemäldes ein Beispiel ist:

<sup>22</sup> Simmel, Georg: „Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch“, in *Der Tag*, 18. November 1902, Nr. 541, S. 1 (der Originaltext Simmels ist ein Zeitungsartikel – die Seitenangaben beziehen sich hier auf eine elektronische Version dieses Artikels und dienen der besseren Orientierung).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, S. 2

Was sie zu *Parerga* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*. Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon* [...].<sup>27</sup>

Es gibt nach Derrida also einen inneren Mangel im *Ergon*, im Bild, und dieser Mangel ist einerseits konstitutiv für die Einheit des Bilds selbst und begründet andererseits die Notwendigkeit des *Parergons*, des Rahmens für das Bild; mehr noch: der Mangel ist die Abhängigkeit vom *Parergon*. Auch wenn diese Ausdrucksweise ambivalent bleibt, scheint es vertretbar zu sein, Derrida hier so zu interpretieren, dass der Mangel, der das *Parergon* einfordert und dem das *Parergon* entspricht, ein Mangel an innerer Einheit bzw. an unbedingtem Abschluss und Zusammenschluss ist: Das Bild, das *Ergon* beansprucht, eine eigene Welt zu sein, aber bleibt doch faktisch noch immer ein Teil der Welt.<sup>28</sup> Bezieht man diese Ansicht auf die Simmels, könnte man argumentieren, dass das Bild nach Derrida immer zu schwach bleibt, um seine innere Einheit einzufordern. Jedes Bild benötigt also sein *Parergon*; wie erfolgreich der jeweilige Rahmen dabei seine *parergonale* Funktion ausführt, kann allerdings nicht allgemein bestimmt werden.

Die Konsequenz dieser Sachlage ist jedenfalls, dass es sich beim Rahmen um eine paradoxe Struktur handelt: Die Rahmenstruktur soll die innere Einheit schaffen oder zumindest verstärken, und verrät gerade deshalb die eigentliche Schwäche des Bildes selbst. Die Existenz des Rahmens deutet auf seine Notwendigkeit und seine Notwendigkeit deutet auf den inneren Mangel des Bildes. Insofern wird es noch einmal auf einer anderen Ebene verständlich, dass der Rahmen sich selbst verdecken soll: Denn, wie Derrida schreibt, „ein Rahmen ist im wesentlichen zusammengesetzt [*essentiellement construit*, JL] und deshalb zerbrechlich [...]“<sup>29</sup>; und genau diese Fragilität, die aus seiner eigentlichen Willkürlichkeit resultiert, muss, zugunsten der Stabilität des Rahmens, kaschiert werden. „Vielmehr

<sup>27</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 80/p. 69.

<sup>28</sup> Als Illustration für die Behauptung, dass das Bild selbst seinen eigenen Abschluss von innen nicht ausreichend konstituieren kann, kann hier vielleicht Adolph von Menzels *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757* dienen, das unvollkommen geblieben ist. Die weißen Flächen innerhalb und an der rechten Seite des Gemäldes erscheinen gerade nicht als Abschluss oder Außen, sondern vielmehr als noch auszufüllende Teile des Bildes. Das Risiko eines ähnlichen, wenn auch schwächeren, Eindrucks scheint auch bei Gemälden, die ohne Rahmen bleiben, zu bestehen. Die Frage, ob das Bild bereits vollständig ist, oder noch erweitert werden soll, kann demzufolge nicht zweifelsfrei beantwortet werden. Der Abschluss des Bildes bleibt fraglich.

<sup>29</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 94/p. 85.

setzt das, was den Rahmen hervorgebracht und behandelt hat, alles daran, die Rahmenwirkung zum Verschwinden zu bringen, am häufigsten, indem es ihn im Unendlichen, in den Händen Gottes [...], ansiedelt [*naturalisant*, JL]<sup>30</sup>, schreibt Derrida, und schon damit deutet sich eine politische Dimension des Rahmens an.

Auch der Fall eines schlechten Rahmens, der oben schon kurz angedeutet wurde, erhellt sich dadurch weiter: Ein Rahmen, der seine Rahmenfunktion schlecht erfüllt, ist vor allem ein Rahmen, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht oder der die Einheit des Bildes nicht klar abschließt. So soll nach Simmel der Rahmen „keine Individualität, sondern einen Stil haben“<sup>31</sup>, da jedes spezifische Merkmal die Blicke auf sich ziehen könnte. Er führt aus, dass insofern alte Gestaltungen von Rahmen, etwa in Form von Säulen und Giebeln, dazu zum Teil noch mit Spruchbändern versehen, der eigentlichen Rahmenfunktion widersprechen.<sup>32</sup> Genauso problematisch ist es, wenn das für den Rahmen verwendete Material seine trennende Funktion nicht erfüllen kann. So argumentiert Simmel, dass Stoffrahmen ungenügend bleiben müssen, denn:

ein Stück Stoff wird als Stück eines viel weiter gehenden Stoffes empfunden, es hat keinen inneren Grund, dass das Muster gerade an dieser Stelle abgeschnitten wird, es weist von sich aus auf eine unbegrenzte Fortsetzung hin – der Stoffrahmen entbehrt deshalb des durch die Form gerechtfertigten Abschlusses und kann also nicht etwas anderes abschließen.<sup>33</sup>

Beides, der unbedingte und präzise Abschluss und die Verdeckung der Gesetztheit des Abschlusses, vermöge seiner scheinbaren Selbstverständlichkeit, zugunsten der Hervorhebung des Bildes, sind also Funktionen der Rahmenstruktur.

Auch bei Kant taucht die Figur des schlechten Rahmens auf: Er spricht von der Gefahr, dass die formelle Schönheit des Rahmens zu bloßem Schmuck verkommt, und damit der eigentlich zentralen Schönheit des Werkes Abbruch tun würde.<sup>34</sup> Nach Kant wäre ein solcher inhaltlicher Reiz des Rahmens, genauso wie die bloß sinnlich-materiellen Qualitäten der Farben oder Töne des Werkes, nicht

<sup>30</sup> *Ibid.* Das Verb, dass hier als *ansiedeln* übersetzt wurde, nämlich *naturaliser*, scheint eine doppelte Bedeutung zu haben: Als *ansiedeln* oder *einbürgern* verweist es auf die künstliche Integration des Rahmens in einem ihm eigentlich Fremden. Gleichzeitig wird diese Einbürgerung selbst verdeckt, denn die Herkunft des Rahmens aus diesem Fremden wird als natürlich dargestellt. C.f. *ibid.*, S. 103/p. 93, wo Derrida von *naturalisation*, *Naturalisierung* des Rahmens spricht.

<sup>31</sup> Simmel: „Der Bildrahmen...“, *art. cit.*, S. 4.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, S. 2.

<sup>34</sup> Kant: *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, S. 65.

Gegenstand des reinen ästhetischen Urteils.<sup>35</sup> Denn das *Parergon* gehört „nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat [...]“ und muss demnach rein formell bleiben, um der Schönheit des Werkes zu dienen.<sup>36</sup>

Diese Unterscheidung Kants zwischen dem im Vordergrund stehenden *Ergon* und dem nachrangigen *Parergon*, das sich dementsprechend mit einer nur formellen Rolle im Hintergrund zufriedengeben muss, ist hier nicht mehr überraschend. Was allerdings Derridas Argwohn weckt, ist Kants Behauptung, dass dem *Parergon* eine bloß *äußerliche* Rolle zuzuschreiben ist. Als Kronzeuge dient Derrida dabei ein weiteres Kant'sches Beispiel für *Parerga*, nämlich jenes der „Gewänder an Statuen“<sup>37</sup>: Könnte man tatsächlich behaupten, dass allein der nackte Mensch das Eigentliche der Statue ist? Kann man wirklich davon sprechen, dass die Gewänder an der Statue eindeutig sekundär sind, dass sie problemlos abtrennbar oder vernachlässigbar sind? „Man fragt sich überdies, wo man die Bekleidung anfangen lassen soll. Wo beginnt und wo endet ein *Parergon*? Wäre jede Bekleidung ein *Parergon*“<sup>38</sup>, so fragt Derrida. Diese rhetorischen Fragen führen Derrida dazu, die *Parerga* nicht als etwas Äußerliches zu definieren, sondern im Gegenteil gerade durch die Schwierigkeit, sie abzulösen: *Parerga* können als solche bestimmt werden, „nicht weil sie sich ablösen, sondern weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werkes zum Vorschein käme“.<sup>39</sup> Es ist also wieder die von Derrida behauptete strukturelle Beziehung zwischen dem inneren Mangel des Werkes und seinem deshalb notwendigen *Parergon*, die Kants These der Äußerlichkeit der Rahmenstruktur infrage stellt.

Damit ist es also fraglich, ob das *Parergon* als etwas Äußerliches, und dem *Ergon* Unwesentliches, verstanden werden kann. Dies zeigt sich noch klarer anhand von Judith Butlers Beispiel der *framed* Kriegsfotografie. Im Falle von Fotografien aus Kriegszonen, „[...] the frame functions not only as a boundary to the image, but as structuring the image itself“.<sup>40</sup> Das liegt daran, dass der *frame* entscheidet, was sichtbar wird, was erscheint, und was nicht: „We can think of the frame, then, as active, as both jettisoning and presenting, and as doing both at once, in silence, without any visible sign of operation.“<sup>41</sup> Der *frame* ist also nicht nur formell,

<sup>35</sup> *Ibid.*, S. 62 sowie S. 64–65.

<sup>36</sup> *Ibid.*, S. 65

<sup>37</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, *op. cit.*, S. 77/p. 66.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, S. 80/p. 69.

<sup>40</sup> Butler: *Frames of War...*, *op. cit.*, S. 71.

<sup>41</sup> *Ibid.*, S. 73.

vielmehr strukturiert er das Bild, er schneidet es aus, er stellt es zusammen; man kann nicht von ihm abstrahieren, wenn es um den Inhalt des Bildes geht.

In welchem Verhältnis stehen *frame* und Rahmenstruktur, so wie sie hier definiert wurde? Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass *frame* im Englischen ja auch für das Einzelbild im Film, das heißt, für die fotografische Aufnahme einer Szene, in einer gewissen Perspektive, steht. Auch bevor die Fotografie ausgedruckt und eingerahmt wird, ist sie also schon *framed*, im Sinne einer gewissen Zusammenstellung des Gezeigten. Ein solches Einzelbild hat aber dennoch bereits eine, zumindest minimale, Rahmenstruktur: Denn seine Konturen sind bereits rechteckig und geradlinig, wie die des Rahmens. In dieser Geradlinigkeit zeigt sich dieselbe Willkür der Rahmenstruktur als eine Grenze, die künstlich gesetzt wurde – hier durch die technischen Begrenzungen der Kamera. Die Betrachterin des Fotos erkennt dies schon implizit, ohne jede Reflektion: Der unnatürlich-geradlinige Kontrast zwischen Abgebildetem und dem Hintergrund der Welt zeigt das Ende des Bildes an, alles hinter dieser flächenlosen Linie wird als dem Bild gegenüber irrelevant aufgefasst.

Insofern führt der *frame* als Einzelbild ebenfalls die Funktion der Rahmenstruktur aus, wenn auch sozusagen mit weniger Kraft, da die Lücke zwischen Bild und Außenwelt nur minimal ist. Deswegen kann das *framed* Foto danach trotzdem noch mit einem Rahmen-Ding gerahmt werden, der die abschließende Grenze des Fotos weiter unterstützt und gleichzeitig von ihr ablenkt. Denn auch der *frame* eines Fotos will ja unsichtbar bleiben. Anders gesagt, auch das Kriegsfoto hat einen inneren Mangel, insofern es immer nur einen Ausschnitt der Realität zeigen kann; und dieser innere Mangel kann durch ein *Parergon*, einen Rahmen, ausgeglichen werden.

Die Wirkung des Rahmens bei Fotografien der Realität, insbesondere der Natur, wurde auch schon von Simmel kommentiert. Er argumentiert, dass „[j]eder Ausschnitt der unmittelbaren Natur [...] durch tausend räumliche, historische, begriffliche, gemütliche Beziehungen mit alledem verbunden [ist], das in größerer oder geringerer, physischer oder seelischer Nähe es umgibt“.<sup>42</sup> Insofern würde eine Rahmenstruktur, die diese Beziehungen durchtrennen würde, dem Eingerahmten gegenüber gewalttätig sein – denn sie spielt eine innere Einheit vor, wo es sie nicht geben kann. Diese Argumentation führt Simmel dazu, die Verwendung von Rahmen für Fotografien zu verurteilen.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Simmel: „Der Bildrahmen...“, *art. cit.*, S. 3.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Es ist in diesem Sinne die Rahmenstruktur, die, wenn sie ihre eigene Funktion erfolgreich erfüllt, gewalttätig sein kann. Die innere Einheit des Gezeigten, und die Abwesenheit des Nicht-Sichtbaren sind nicht einfach natürliche Gegebenheiten – Derrida besteht darauf, „[e]s gibt keinen natürlichen Rahmen“<sup>44</sup> – und solange wir sie trotzdem als solche akzeptieren, erlauben wir, nach Butler der stillen rahmenhaften Strukturierung des Bildes „[...] to organize our perception and thinking as well“.<sup>45</sup> Allerdings betont Butler auch, dass die Rahmen, hier schon in einem weiteren, metaphorischen Sinne, „[...] do not unilaterally decide the conditions of appearance but their aim is nevertheless to delimit the sphere of appearance itself“.<sup>46</sup> Das *aim*, also das Abzielen ist hier das entscheidende Glied, denn als Versuch kann der Versuch immer scheitern, gerade wenn er als fragiler Versuch identifiziert wird.<sup>47</sup> Es geht also darum „to learn to see the frame that blinds us to what we see [...]“.<sup>48</sup> Teil der Strategie muss es dabei sein, darauf zu bestehen, dass dies möglich ist, indem man den Rahmen selbst rahmt. Sie schreibt:

To frame the frame seems to involve a certain highly reflexive overlay of the visual field, but, in my view, this does not have to result in rarified forms of reflexivity. On the contrary, to call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable.<sup>49</sup>

Anders gesagt, wenn man den Rahmen rahmt, wenn man ihn fotografiert, wenn er Teil der Geschichte wird, dann ermöglicht man die kritische Stellungnahme hinsichtlich der rahmenhaften Beschränkungen der Interpretation der Realität<sup>50</sup>, dann wird es möglich, aus dem Bann des Rahmens auszubrechen und eine als selbstverständlich akzeptierte Realität infrage zu stellen.<sup>51</sup>

---

<sup>44</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, *op. cit.*, S. 103/p. 93.

<sup>45</sup> Butler: *Frames of War...*, *op. cit.*, S. 71.

<sup>46</sup> *Ibid.*, S. 1.

<sup>47</sup> C.f. *Ibid.*, S. 12.

<sup>48</sup> *Ibid.*, S. 100.

<sup>49</sup> *Ibid.*, S. 9.

<sup>50</sup> *Ibid.*, S. 71–72.

<sup>51</sup> *Ibid.*, S. 12.

### 3. Die Extrapolation der Rahmenstruktur: Landkarte, Fußnoten, Nation

Die Frage nach der Darstellung der Realität und der Begrenzung des Sichtbaren stellt sich nicht nur in der Fotografie. Auch die Landkarte exemplifiziert eine solche Situation und soll nun, als erste von drei Extrapolationen, diskutiert werden. Danach wird die Rahmenstruktur außerdem auf das Beispiel der Fußnote und auf das Problem der Nation angewendet.

Die Landkarte ist zwar keine so konkrete Abbildung der natürlichen Realität wie die Fotografie. Auch sie hat aber unveräußerliche räumliche Beziehungen, die sie über ihre Grenzen hinaus als unvollständigen Teil eines Ganzen erscheinen lassen. Was passiert also, wenn wir die Landkarte einrahmen? Der Rahmen hat zunächst dieselbe Erscheinungsweise wie beim Bild: Er enttäuscht die Antizipation des sich bewegenden Blickes, und stellt eine Unterbrechung des Horizontfeldes dar. Diese Unterbrechung bleibt aber relativ, weil das Eingerahmte selbst, die Karte, eben keine innere Einheit darstellt – vielmehr verweist sie vehement auf ein *jenseits* des Rahmens. So kann man auf einen Punkt außerhalb der Karte zeigen, und fragen *Was liegt hier?*; ähnliches ist auch für die Fotografie möglich; bei einem Kunstwerk wäre eine solche Frage aber sinnlos. Diese inhaltliche Verweisung ist offensichtlich eine Konsequenz des Abbildungscharakter der Karte: Die Karte repräsentiert einen realen Teil der natürlichen Wirklichkeit, die eben, wie Simmel korrekt argumentiert, immer weiterführt. Insofern ist es für den Rahmen hier besonders schwierig, sich selbst und damit seine eigene Willkürlichkeit zu verdecken.

Eine logische Folge der inneren Kontinuität des in einer Karte Abgebildeten ist ein Programm wie *Google Earth*, das sozusagen eine Weiterentwicklung der Landkarte ist. Hier wird es möglich, den Verweisungen des Eingerahmten über den Rahmen des Bildschirms hinaus zu folgen, und zwar, wie es scheint, schrankenlos: Dann wäre *Google Earth* eine Art digitale Verwirklichung des Horizontfeldes, das nun endlich nicht mehr von den künstlichen Eingriffen der Rahmen eingengt wird. Allerdings ist diese Verwirklichung nicht vollkommen: Neben den vier Himmelsrichtungen, denen man bei *Google Earth* unbegrenzt folgen kann, gibt es ja auch noch die Tiefe des Abgebildeten: Die unbeschränkte Bewegung bei *Google Earth* ist also auf die Erdoberfläche begrenzt, inklusive der Möglichkeit, bis zu einem bestimmten Punkt hinein- oder hinauszuzoomen. Es bleiben aber noch andere räumliche Verweisungen übrig, die nicht erfüllt werden können, denn man kann weder den Mond erreichen noch in den Erdmantel eindringen.

Wie müssen wir diese *unsichtbaren Wände* verstehen, die das Werk *Google Earth*, und genauso jede Karte, begrenzen, ohne selbst sichtbar zu sein? Könnte man hier von einem unsichtbaren Rahmen sprechen? Immerhin bildet die

Abbildung der Gesamtheit der Erdoberfläche eine gewisse Einheit, die in den meisten praktischen Kontexten unser Interesse vollkommen stillt; Landkarten sind ja in der Regel Hilfen zur Orientierung auf der Oberfläche. Andererseits ist doch die Art und Weise, in der eine Enttäuschung der Horizontverweisungen in der Höhe und der Tiefe der Karte erwartet wird, anders als die Antizipation des Rahmens: Zumindest bei der Landkarte liegt die Unmöglichkeit des endlosen Hinein- und Hinauszoomens in seiner eigenen Natur, eben als zweidimensionale Abstraktion; der Ausschluss einer hypothetischen Repräsentation des Erdkerns findet sich also in der Struktur des *Ergon* selbst, so ähnlich wie eine Statue keinen Rahmen benötigt, der sie von ihrem eigenen materiellen Kern abgrenzt. Bei *Google Earth* ist die Situation komplizierter: Es gibt keinen Grund, weshalb das Programm nicht eines Tages den Erdkern und den Mond, vielleicht gar die ganze Galaxie oder noch mehr repräsentieren sollte. Letztlich würde es sich sozusagen um die Fantasie handeln, die gesamte Welt in die Werkwelt zu zwingen. Deshalb ist es durchaus möglich, den Versuch zu unternehmen, bis zum Mond hinauszuzoomen, aber immer wieder an den unsichtbaren Wänden zu scheitern, bis genau diese Enttäuschung der Möglichkeit, den räumlichen Verweisungen zu folgen, selbst antizipiert wird. Hier handelt es sich also um eine willkürliche Unterbrechung des Horizontfeldes.

Aber kann man hier von Rahmen sprechen, wenn der Rahmen selbst doch nicht sichtbar ist? Das wäre wohl eine Frage der Definition. Uns sollen diese Beispiele aber vor allem dafür dienen, zu zeigen, dass das Horizontfeld allgemein nicht gleichmäßig ist: Vielmehr besitzt es, entsprechend dem Interesse am Werk, dem affektiven Relief und den verschiedenen möglichen Hindernissen, eine gewisse Plastizität. Infolgedessen handelt es sich um ein strukturiertes Feld, das nicht nur in bestimmte Richtungen verweist, sondern auch mal weniger, mal mehr Widerstand entgegensetzt. Rahmenstrukturen ließen sich demnach als eine bestimmte Art von Extremfällen verstehen, in denen das Horizontfeld besonders stark unterbrochen ist. Genauso wenig wie das Horizontfeld wären somit auch die Rahmenstrukturen nicht auf Situationen in der Wahrnehmung beschränkt; auch in der Erinnerung, in der Phantasie oder im Konzeptuellen kann es Rahmen geben.<sup>52</sup>

Dementsprechend kann hier eine weitere Parallele zwischen Rahmenstruktur und *Parergon* gezogen werden. Denn Derrida spricht, mit Kant, auch von *Parerga* jenseits anschaulicher Gegenstände. Wie Derrida ausführt, verwendet Kant den Ausdruck *Parergon* in einer Fußnote am Ende jener Anmerkung, die selbst das Ende des Ersten Stückes der *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*

<sup>52</sup> In der Tat verweist Husserl selbst auch darauf hin, dass seine im ersten Kapitel zitierten Analysen die Wahrnehmung nur als Beispiel nehmen, aber durchaus auf andere „Bereiche des Bewusstseins“ anwendbar sind: Husserl: *Erfahrung und Urteil*, op. cit., S. 73.



markiert.<sup>53</sup> In dieser Fußnote identifiziert Kant die fragliche Anmerkung, genauso wie drei andere entsprechende Anmerkungen am Ende der anderen Teile, selbst als *Parerga*:

Diese allgemeine Anmerkung ist die erste von den vieren, deren eine jedem Stücke dieser Schrift angehängt ist, und welche die Aufschrift führen könnten: 1) von Gnadenwirkungen, 2) Wundern, 3) Geheimnissen, 4) Gnadenmitteln. – Diese sind gleichsam *Parerga* der Religion innerhalb der Grenzen der reinen Vernunft; sie gehören nicht innerhalb derselben, aber stoßen doch an sie an. Die Vernunft im Bewußtsein ihres Unvermögens, ihrem moralischen Bedürfnis ein Genüge zu tun, dehnt sich bis zu überschwenglichen Ideen aus, die jenen Mangel ergänzen könnten, ohne sie doch als einen erweiterten Besitz sich zuzueignen.<sup>54</sup>

Die in den vier fraglichen Anmerkungen beschriebenen spirituellen Interventionen sind also nicht Teil des eigentlichen *Ergon*, nämlich der Religion innerhalb der Grenzen der reinen Vernunft; aber sie „stoßen doch an sie an“, und vor allem ergänzen sie einen Mangel, der der vernünftigen Handhabung der Religion inhärent ist. Die *Parerga* gleichen diesen Mangel zwar aus, sind aber gleichzeitig dessen offensichtlichster Beweis. Wie Derrida bemerkt, gleichen aber auch Kants Anmerkungen selbst *Parerga* – sie gehören zwar nicht zum Hauptteil des Textes, begrenzen und ergänzen ihn aber.<sup>55</sup>

Von der Idee ausgehend, dass es sich bei Fußnoten und Anmerkungen auch um eine Art *Parergon* handelt, insofern sie nicht direkt zum Text gehören, ihm aber dennoch Stabilität und Einheit gewähren, stellt Derrida eine zweite Kant'sche Fußnote vor, diesmal aus der *Kritik der Urteilskraft*. In dieser Fußnote, die zum Titel des allerersten Momentes des Werkes gehört, schreibt Kant in Hinsicht auf die grundsätzliche Struktur des Buches: „Die Momente, worauf diese Urteilskraft [des Geschmackses, JL] in ihrer Reflexion Acht hat, habe ich, nach Anleitung der logischen Funktionen zu urteilen, aufgesucht (denn im Geschmacksurteile ist immer noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten).“<sup>56</sup> Wie Derrida kommentiert, handelt es sich also um eine Rechtfertigung dafür, den kategorialen Rahmen der *Kritik der reinen Vernunft* auch für die *Kritik der Urteilskraft* zu übernehmen;

<sup>53</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 75–76/p. 64–65.

<sup>54</sup> Kant: *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, Vorländer, Karl (Hrsg.), Felix Meiner Verlag, Leipzig 1922, S. 57.

<sup>55</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 75/p. 64.

<sup>56</sup> Kant: *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., S. 3.

eine Rechtfertigung, die, wie Derrida urteilt, nicht vollkommen überzeugend ist.<sup>57</sup> Damit zeigt er einerseits performativ, dass diese Anmerkung ganz und gar nicht nachrangig ist, insofern sie die Struktur des Buches definiert und somit einen grundsätzlichen Mangel auszugleichen versucht; andererseits beweist er, dass eine Kritik des Werkes gerade an solchen sich der Aufmerksamkeit entziehenden Anmerkungen ansetzen kann und muss, um auf einen versteckten Mangel des Werkes selbst aufmerksam zu machen.

Doch damit nicht genug: Derrida weist außerdem darauf hin, dass der Rahmen, der von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* als *Parergon* definiert wird, nur als solcher definiert werden kann, weil Kant den kategorialen Rahmen der *Kritik der reinen Vernunft* importiert hat:

Aber es stellt sich heraus, daß sie, diese Analytik des Urteils es ist, die, in ihrem Rahmen, erlaubt, das Formalitätssuchen, den Gegensatz des Formalen und Materiellen, des Reinen und Unreinen, des Eigentlichen und Uneigentlichen, des Innen und Außen zu bestimmen. Sie ist es, die den Rahmen als *Parergon bestimmt* [...].<sup>58</sup>

Es handelt sich also um eine Bestimmung des Rahmens innerhalb eines gewissen Rahmens. Kants kategorischen Rahmen aufzuzeigen erlaubt somit auch, seine Definition des Rahmens als *Parergon*, als nur formelles und äußerliches infrage zu stellen.

Das heißt nicht, dass man den Rahmen nicht als *Parergon* verstehen sollte; vielmehr müssen Rahmen und *Parergon* eben beide anders verstanden werden; nämlich als sich selbst verdeckende Strukturen, die die innere Einheit des Werkes und seine Auswahl rechtfertigen und stabilisieren. Die Kant'sche Definition des Rahmens als etwas nur Formelles und Äußerliches ist dabei selbst Teil der Strategie des Rahmens, um sich selbst zu verdecken. Insofern arbeiten Derrida und Butler mit einer höherstufigen Definition des Rahmens, die gerade seine naive Selbstdefinition miteinschließt. Phänomenologisch lässt sich dieses höherstufige Verständnis der Rahmenstruktur eben als Schnitt durch das Horizontfeld fassen – ein Schnitt, der ja nur dann effektiv werden kann, wenn er selbst schon in der vorhergehenden Passivität verdeckt bleibt.

Entsprechend muss auch die Konzeption Kants und Simmels eines *schlechten Rahmens* als Teil des klassischen Verständnisses des Rahmens begriffen werden. Dieser schlechte Rahmen, der deshalb schlecht ist, weil er als Schmuck die

<sup>57</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, op. cit., S. 90–91/p. 80–81.

<sup>58</sup> *Ibid.*, S. 94/p. 85.

Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist nach Derrida und Butler nicht problematisch – vielmehr problematisieren sie den *guten Rahmen*, der sich der Reflektion und Rechtfertigung entzieht, weil er seine eigene Rolle erfolgreich verdeckt. Dies führt sie allerdings nicht dazu, naiv von einer Welt ganz ohne Rahmen zu träumen<sup>59</sup>, selbst die Produktion neuer Rahmen bleibt ungenügend.<sup>60</sup> Vielmehr ist es entscheidend, auf die bestehenden Rahmen zu reflektieren, ihre Position sichtbar zu machen und zu hinterfragen.

Hinsichtlich von Texten können sich Rahmenstrukturen also insbesondere, aber nicht ausschließlich, in den Fußnoten manifestieren. Fußnoten gehören nicht direkt dem Werk an, und sollen im Hintergrund bleiben; gleichzeitig vermitteln sie die Grenze zwischen dem Werk selbst und anderen, im Außen liegenden Tatsachen und Werken.<sup>61</sup> Insofern sind sie aber eigentlich nicht zweitrangig, sondern entscheidend, um den Mangel des Werkes auszugleichen, dem es allein unmöglich gewachsen ist; zum Beispiel im Fall der bibliographischen Angaben, die sozusagen andere Werke in die Einheit des Werkes selbst importieren. Damit begrenzen sie das Werk nicht nur, mitunter de-finieren sie es sogar, wie es Derrida im Fall der *Kritik der Vernunft* aufzeigt. So bilden sie auch eine Angriffsfläche, über die das Werk selbst destabilisiert werden kann.

Ein interessantes Beispiel für ein bewusstes Verständnis von Anmerkungen als Rahmenstrukturen findet sich in einer Vorbemerkung von Neni Panourgias Buch *Dangerous Citizens*. Sie erklärt dort die Fußnoten, die sie *Parerga* nennt, so: „They are a metatext that seeks to unseat any certainties that might exist in the main text, any convictions that might have developed in the narrative about the Left.“<sup>62</sup> Demnach ginge es in den Fußnoten also gerade darum, die scheinbare Stabilität des Narratives im Haupttext infrage zu stellen, und auf verschiedene nicht-thematisierte Komplexitäten zu verweisen, die notwendigerweise verbleiben. Dementsprechend würde die eigentliche Funktion des Rahmens also bewusst unterminiert werden, der Rahmen soll sozusagen gegen sich selbst gewendet werden:

<sup>59</sup> Derrida: *Die Wahrheit...*, *op. cit.*, S. 94/p. 85. Dementsprechend ist natürlich auch dieser Text selbst gerahmt, und es kann nach der Rolle und der Rechtfertigung dieses Rahmens gefragt werden.

<sup>60</sup> Butler: *Frames of War...*, *op. cit.*, S. 12; c.f. auch Derrida: *Die Wahrheit...*, *op. cit.*, S. 94/p. 85.

<sup>61</sup> Diese Vermittlungsfunktion deutet gleichzeitig auf einen wichtigen Unterschied zum Bilderrahmen hin; anders als das Gemälde stehen insbesondere wissenschaftliche Texte nicht für sich. Vielmehr verweisen sie intertextuell auf einen bestehenden Wissenskörper, in den sie sich einordnen. Die Rahmenfunktion der Anmerkungen kanalisiert somit die Verweise, anstatt sie komplett zu unterbrechen.

<sup>62</sup> Panourgia, Neni: „A Note on Parerga“, in *Dangerous Citizens: The Greek Left and the Terror of the State*, 2013, <https://dangerouscitizens.columbia.edu/note-parerga/1/index.html> (20.08.2022). Es handelt sich um die Online-Version ihres 2009 veröffentlichten Buches.

Hier soll er die Aufmerksamkeit auf sich selbst und damit auf die inneren Mängel des Werkes lenken.

Abschließend kann eine interessante Illustration der politischen Dimension von Rahmenstrukturen bei der Analyse der Nation aufgezeigt werden. Mit der Nation ist hier vorrangig nicht der Nationalstaat gemeint, sondern die Nationalgemeinschaft, auf die der Nationalismus verweist, um den Nationalstaat zu rechtfertigen.<sup>63</sup> Wie die Forschung in den letzten Jahrzehnten nachgewiesen hat, ist es nicht möglich, eine solche Nationalgemeinschaft objektiv zu definieren<sup>64</sup> – trotzdem erscheinen ihre Existenz und ihre Ausmaße als natürlich und selbstverständlich<sup>65</sup>; das heißt, die Nation erscheint als innere, abgeschlossene Einheit.

Die hier vertretene These ist, dass auch die Einheit der Nation durch Rahmenstrukturen stabilisiert wird, die sich selbst als vermeintlich *natürlich* verdecken. Insbesondere die nationalen Grenzen eines Nationalstaates fungieren als Rahmenstruktur, und zwar zumindest auf zwei verschiedenen Ebenen: Einerseits ist die Wahrnehmung der Nation durch die Grenze strukturiert, andererseits manifestiert die Grenze als vollständiger Kreis die innere Einheit der Nation.

Zunächst ist die Grenze die klarste Art und Weise, um die Nation selbst festzumachen. Andere Symbole und Eigenschaften, etwa die Nationalfahne oder die gemeinsame Sprache, sind entweder variabel, etwa durch verschiedene Dialekte, oder haben eine offensichtlich willkürliche symbolische Funktion. Die Grenze steckt dagegen ein Territorium ab, das mit der Nation identifiziert werden kann; dieses Territorium konnte sogar, als eine Art Logo, zu einem einflussreichen Symbol der Nation werden, wie Anderson zeigt.<sup>66</sup>

Alles innerhalb dieser Grenzen ist außerdem direkt relevant für die Nation und ihre Mitglieder. Das zeigt sich zum Beispiel in der medialen oder auch persönlichen Wahrnehmung, in der alle kulturellen, politischen und sozialen Vorkommnisse *innerhalb* dieser Grenze in der Regel als relevanter verstanden werden als vergleichbare Ereignisse im Ausland. Die Grenze leitet somit, wie der Bilderahmen, das Interesse nach innen. Das gilt auch für die Außenwahrnehmung, bei der Vorkommnisse oder Eigenschaften jeder Art zunächst im *nationalen* Kontext verstanden werden.

---

<sup>63</sup> Gellner, Ernest: *Nations and Nationalism*, Basil Blackwell, New Perspectives on the Past, Oxford 1983, S. 1.

<sup>64</sup> Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1780*, Rennert, Udo (Übers.), Campus Verlag, Frankfurt/New York 2005, S. 16.

<sup>65</sup> Gellner: *Nations and Nationalism*, *op. cit.*, S. 6.

<sup>66</sup> Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Burkard, Benedikt und Münz, Christoph (Übers.), Campus Verlag, Frankfurt/New York 2005, S. 176–177.

Aufbauend auf dieser wahrnehmungsmäßigen Rahmenfunktion der Grenze wird auch die innere Einheit der Nation begründet. Denn die Grenze scheidet ein Innen von einem Außen, und zwar auf umfassende und präzise Art und Weise. Insbesondere die Präzision ist dabei wichtig, um den Anspruch der Natürlichkeit der Grenze nicht preiszugeben, denn jeder Teil der Nation muss als ihr selbstverständlich zugehörig verstanden werden. Die Natürlichkeit der Nation selbst besteht letztendlich in dieser Selbstverständlichkeit der Zugehörigkeit aller Teile zur Nation. Jede Vagheit der Grenze verweist deshalb darauf, dass der Verlauf der Grenze selbst, und damit auch die Gestalt der Nation, nicht selbstverständlich, sondern historisch kontingent sind. Ähnlich wie beim Bilderrahmen darf also kein Zweifel an der abschließenden Funktion aufkommen, damit die Grenze selbst möglichst nicht thematisiert wird. Solange sie als offensichtlich vorausgesetzt wird, erscheint auch das Ausmaß und *a fortiori* die Existenz der Nation selbst als ebenso offensichtlich. So wird die Nation in ihrer Begründung nicht selbst thematisch, sondern erscheint als vorausgesetzter Hintergrund, vor dem Ereignisse geschehen.

Entscheidend ist dafür nicht, dass es allgemein bekannt ist, wo genau die Grenze verläuft oder dass sie direkt physisch sichtbar ist; vielmehr reicht es, dass sie als präzise bestimmt vorgestellt wird. Dies wird, wie Anderson am Beispiel des Staates Siam zeigt, erst durch die moderne Kartographie möglich, die eine Abstraktion des Territoriums darstellt, in der Gebiete kontinuierlich und vertikal durch Grenzlinien durchschnitten werden.<sup>67</sup> Ein weiteres lehrreiches Beispiel ist die chilenisch-argentinischen Grenze am *Campo de Hielo Patagónico Sur*, dem drittgrößten Gletscherfeld der Welt. Während die Grenze zwischen beiden Staaten in der Regel über die Gipfel der Anden verläuft, die gleichzeitig als Wasserscheide fungieren, ist es hier einfach nicht möglich, zu bestimmen, wo genau die Wasserscheide liegt. In einem Vertrag aus dem Jahr 1998 kamen beide Staaten deshalb überein, etwa 60 Kilometer der Grenze zunächst unbestimmt zu lassen – je nachdem, wohin das Wasser fließt, gehört es dann zu Chile oder Argentinien. Schon durch seinen Ausnahmecharakter zeigt dieses Beispiel, wie sehr von Grenzen ein präziser Verlauf erwartet wird. Darüber hinaus illustriert es außerdem, welches Gewicht auf eine präzise bestimmbare Grenze gelegt wird, selbst wenn es sich nur um eine hypothetische Präzision handelt.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, S. 173–174. Bis zur Einführung der Landkarte im modernen Sinne gab es nach Anderson in Siam nur horizontal gesetzte Grenzzeichen, etwa Grenzsteine, die nicht als Grenze, sondern als letzte Erweiterungspunkte der königlichen Macht gedacht waren.

## Schluss

Diese Studie bleibt notwendigerweise unabgeschlossen. Zu viele mögliche Beispiele für Rahmenstrukturen können noch untersucht werden, um sie mit den vorigen zu vergleichen und den exakten Umfang des Begriffes zu schärfen. Selbst einige Beispiele der hier rezipierten Autoren warten noch auf einen Kommentar, etwa Kants drittes Beispiel der *Parerga* in der *Kritik der Urteilskraft*, die „Säulengänge um Prachtgebäude“<sup>68</sup>, genauso Simmels Analogie, den Körper als Rahmen der Seele zu bezeichnen.<sup>69</sup> Ebenfalls wäre es interessant, leiblich-räumliche und semantische Rahmenstrukturen zu untersuchen, etwa anhand der Beispiele einer Straße, deren Markierung als Rahmen fungieren würde, oder anhand einer naturwissenschaftlichen Kategorie.

Nichtsdestotrotz können hier schon einige wichtige Schlussfolgerungen gezogen werden. Denn das Entscheidende ist nicht, was genau als Rahmenstruktur zählen kann und was nicht, sondern vielmehr aufzuweisen, worin die spezielle Leistung der Rahmenstruktur liegt. In diesem Sinne wird die Rahmenstruktur hier als eine künstliche und relativ starke Unterbrechung des natürlich vorgegebenen Horizontfeldes verstanden, die sich selbst – und damit ihre Willkürlichkeit – zu verdecken sucht. Wie erläutert, hat eine solche Unterbrechung einen beachtlichen Einfluss auf die Auffassung von inneren Einheiten, die sich aus dem Universalfeld der Welt herauslösen. Darüber hinaus gibt es hier häufig eine Wechselwirkung, da manche Rahmenstrukturen selbst wieder antizipiert werden, und deren Antizipation den erscheinenden Schnitt durch das Horizontfeld umso selbstverständlicher machen – eine Wirkung, die umso mächtiger ist, insofern die Unterbrechung selbst in der Regel nicht bewusst, sondern nur horizonthaft, also implizit antizipiert wird. Schließlich wurde gezeigt, dass diese Schnitte durch das Horizontfeld durchaus Konsequenzen inhaltlicher und politischer Art haben können, insofern der Rahmen das Werk strukturiert und seine innere Einheit stabilisiert; ob es sich nun um ein Narrativ oder eine Nation handelt.

**Julian Lünser** hat Master der Philosophie an der KU Leuven und im Erasmus-Mundus-Programm, in Prag und Toulouse, absolviert. Seine Forschung konzen-

<sup>68</sup> Kant: *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, S. 65.

<sup>69</sup> Simmel: „Der Bildrahmen...“, *art. cit.*, S. 4. Die Idee, den Körper als Rahmen der Seele zu bezeichnen, könnte insbesondere mit Husserls Theorie der Einfühlung vertieft werden, insofern der Körper selbst als Ausdrucksorgan dem Ausgedrückten gegenüber zweitrangig ist. (Vgl. Husserl: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Strasser, Stephan (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Husserliana 1, Den Haag 1973, S. 148–149).

triert sich vor allem auf Husserls Phänomenologie, insbesondere auf Fragen von Passivität und Genesis. Seine Monographie *Horizont und Alterität* ist 2023 in der Reihe Ad Fontes bei Traugott Bautz erschienen. Seit April 2024 promoviert er als Kollegiat der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities der Universität zu Köln in Co-Tutelle mit der KU Leuven zur Genetischen Phänomenologie der Internalisierung. E-mail: julian.luenser@gmail.com