

die vorliegende Besprechung nunmehr einem Abschluss zu, den wir als *reader address* – einen Appell an die künftigen Benützer der ›Encyclopedia of Narrative Theory‹ – formulieren wollen. Trotz mancher Lücken, Unklarheiten und gelegentlicher Ungereimtheiten eröffnet dieses groß-angelegte Nachschlagewerk eine Fülle von Informationen, wie man sie auf diesem Stand der Forschung und in dieser Verlässlichkeit in kaum einem anderen ähnlich thematisierten Werk finden wird. Der Erzählforscher wird immer wieder darauf zurückkommen müssen, aber auch dem wissbegierigen Leser sei das Buch ans Herz gelegt.

Herbert Foltinek (Wien)

ANWENDUNGEN DER FRAME-THEORIE IN DER ÄSTHETIK, MIT RAHMEN

Framing Borders in Literature and Other Media, hrsg. von WERNER WOLF und WALTER BERNHART (= Studies in Intermediality; Vol. 1), Amsterdam und New York (Rodopi) 2006, 482 S., zahlreiche Abb.

1. Stellung innerhalb der Frame-Theorie

Der Band ›Framing Borders in Literature and Other Media‹ eröffnet bei Rodopi eine neue Reihe: ›Studies in Intermediality‹. Er beansprucht, relatives Neuland zu betreten: Ansätze der Frame-Theorie wurden noch nicht oft genutzt, um über die Grenzen von Medien und von wissenschaftlichen Disziplinen hinweg Kunst zu beschreiben. Das für sich erstaunt schon, angesichts der Vielzahl von wissenschaftlichen Disziplinen, in denen sich die Metaphorik des „Rahmens“ seit den frühen siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts verbreitet hat. Warum also wurde der „Frame“-Begriff derart zögerlich verwendet, um Probleme einer angewandten Ästhetik wissenschaftlich zu analysieren?

Im Hinblick auf diese Frage und eine kritische Perspektive auf den Band ist es sinnvoll, kurz Geschichte und Vielfalt von Frame-Theorien zu rekapitulieren, ohne schon auf die umfangreiche und nützliche Typologie von „Frame“-Begriffen zurückzugreifen, die Wolf selbst in seiner Einleitung (1–42) entwickelt. Ein Standardwerk von Tannen teilt Frame-Theorien grob in zwei Gruppen ein: Die erste Gruppe beschäftigt sich damit, wie semantisches Wissen gespeichert wird, die zweite mit der Koordination kommunikativer Interaktion.¹⁾

„Frame-Theorien“ im ersten Sinne untersuchen also den Zusammenhang von Sprache und Wissen. Vor allem hier konkurriert der Begriff des „Frame“ mit dem des „Schemas“, von dem er

¹⁾ Vgl. zu dieser Unterscheidung DEBORAH TANNEN und CYNTHIA WALLAT, Interactive Frames and Knowledge Schemas in Interaction: Examples from a Medical Examination / Interview, in: Framing in Discourse, hrsg. von DEBORAH TANNEN, New York und Oxford 1993, S. 57–76, hier: S. 59: Zur ersten Gruppe zählt TANNEN Ansätze der künstlichen Intelligenzforschung (MINSKY, SCHANK, ABELSON), der kognitiven Psychologie (RUMELHART) und der linguistischen Semantik (CHAFE, FILLMORE); zur zweiten Ansätze der Psychologie (BATESON), Anthropologie (FRAKE), Soziologie (GOFFMAN) und linguistischen Anthropologie (GUMPERZ, HYMES).

nur unscharf abzugrenzen ist, soweit es seinen bisherigen Gebrauch in der Forschung betrifft.²⁾ Frederic Bartlett, einer der frühesten Vertreter einer Schema-Theorie, untersuchte 1932 die Funktion von „Schemata“ für das Gedächtnis: Er belegte, dass nur schwer in ein Vorwissen integrierbare Erzählungen aus fremden Kulturen im Hinblick auf „Schemata“ eigenen Vorwissens erinnert werden.³⁾ Charles J. Fillmore ging davon aus, dass Sprachen im Allgemeinen und Wortbedeutungen im Speziellen in Bezug auf konkrete „Szenen“ erworben werden, mit denen sie assoziiert bleiben. Er spricht von „Frames“, die im Gedächtnis diese prototypischen „Szenen“ aktivieren und umgekehrt: Neue Situationen werden sprachlich begriffen, indem sie mit prototypischen Szenen verglichen werden. Bei ausreichender Ähnlichkeit wird eine vorgeprägte, im Gedächtnis gespeicherte sprachliche Formulierung auf sie angewandt.⁴⁾

Moderne Leseforschung erklärt das Lesetempo geübter Leser damit, dass auf Wortebene nicht alle Buchstaben und auf Textebene nicht alle Wörter für sich gelesen werden („bottom up“), sondern dass die Lektüre auf bestimmte erinnerte und voraus gedachte „Frames“ bezogen und mit ihnen abgeglichen wird („top down“).⁵⁾ Dieser Ansatz verwendet den „Frame“-Begriff allerdings schon zugleich in Hinblick auf eine zweite Bedeutung, die etwa Gregory Bateson⁶⁾ oder Erving Goffman⁷⁾ geprägt haben: Partner verständigen sich in einem Akt der Kommunikation oder Interpretation auf einer Metaebene zunächst darüber, welche „Schemata“ (bzw. „Frames“ im oben genannten ersten Sinn) für einen Sprech- oder Verständnisakt jeweils relevant und zu aktualisieren sind. Wie die Begegnung mit der Wirklichkeit erhält auch Kommunikation Sinn, indem sie mit einer Erwartungshaltung verglichen wird – gleichgültig, ob diese Erwartungshaltung dann bestätigt oder modifiziert wird.

Insofern Kunstwerke Sinn kommunizieren, ist Frame-Theorie in der ganzen Spannbreite auf sie anzuwenden: „Frames“ bestimmen sie als Ganzes, aber auch das einzelne, von ihnen gesetzte Zeichen. Von alltäglicher Kommunikation unterscheiden sich Kunstwerke vor allem in der Ausdrücklichkeit, mit der sie ihre Rahmen markieren: In der Literatur ist die Ausdrücklichkeit in Bezug auf Frames die Kehrseite ihrer Fiktionalität.⁸⁾ Anders als in einem direkten Zwiegespräch lassen sich in künstlerischer Kommunikation Missverständnisse bezüglich der Anwendung von Frames oft nicht unmittelbar ausräumen. Schließlich adressiert Kunst im Allgemeinen und Literatur im Besonderen meist ein Publikum, das weitgehend anonym ist und in der Kommunikationssituation dem Künstler nicht unmittelbar begegnet. Außerdem kommuniziert Kunst im

²⁾ Ein Vorschlag zu einer nachträglichen Vereinheitlichung der Begriffe findet sich etwa in ANSGAR NÜNNING (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 3. Aufl., Stuttgart und Weimar 2004, S. 594f.: Hier wird der Begriff „Frame“ unter „Schema und Schematheorie“ abgehandelt. „Schemata sind fundamentale Elemente, auf denen alle Informationsprozesse beruhen. Sie repräsentieren als ganzheitliche Strukturen Wissen [...] In bezug auf Sprachproduktions- und Verstehensprozesse wird dafür in der Linguistik und Künstlichen-Intelligenz (KI)-Forschung der Begriff *frame* verwendet.“ Historisch ist der Begriff des „Frame“ allerdings weit über Linguistik und KI-Forschung hinaus verwendet worden.

³⁾ FREDERIC C. BARTLETT, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1995.

⁴⁾ Vgl. dazu CHARLES J. FILLMORE, *Frame Semantics and the Nature of Language*, in: *Origins and Evolution of Language and Speech*. *Annals of the New York Association of Sciences* 280, hrsg. von STEVAN R. HARNAD, HORST DIETER STEKLIS, J. LANCASTER, New York 1976.

⁵⁾ Vgl. dazu JEAN AITCHISON, *Wörter im Kopf*, Tübingen 1997.

⁶⁾ GREGORY BATESON, *Ökologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1985.

⁷⁾ ERVING GOFFMAN, *Rahmen-Analyse*, Frankfurt/M. 1996.

⁸⁾ Vgl. GALE MACLACHLAN und IAN REID, *Framing and Interpretation*, Melbourne 1994, S. 9.

Sinne einer modernen Ästhetik oft gerade das Nicht-Erwartbare, indem sie Frames bricht und verändert.⁹⁾ Aus all diesen Gründen ist Kunst in Hinblick auf die ihr jeweils vorläufigen und die in ihr artikulierten Frames besonders explizit.

Von einem strukturalistischen Standpunkt aus hat Boris Uspensky von daher die strukturelle Eigenständigkeit des Kunstwerks betont. Seine „Begrenzungen“ müssen bestimmt sein, um die in ihm entworfene Welt überhaupt als eigenständiges Zeichensystem zu etablieren: genau diese „Begrenzungen“ lägen seiner Repräsentation zugrunde.¹⁰⁾ Sie definierten einen umfassenden „Frame“, der das, was zu der Welt innerhalb der Repräsentation gehört, von der Welt außerhalb der Repräsentation trennt.¹¹⁾ Jurij Lotman hat diese Ansicht auf die schlüssige Formel gebracht, dass der „Rahmen“ eines literarischen Werks aus zwei Elementen bestünde: „dem Anfang und dem Ende“. ¹²⁾

WERNER WOLF und WALTER BERNHART als Herausgeber des Bandes hatten also gute Gründe, als sie die Beiträger baten, sich auf Rahmensetzungen zu beschränken, in denen das Kunstwerk sich als Ganzes rahmt: Diesen Sinn hat auch der im Titel angeführte Begriff von „Borders“. „Borders“ sind Rahmengrenzen, die das jeweilige literarische, bildnerische, architektonische oder musikalische Werk von der Außenwelt trennen. „Borders“ sind, der Typologie nach, die WOLF in seinem Vorwort entwirft (15, 22), meist „offene“, „autorisierte“ (vom Autor intendierte) und vom Rezipienten des Kunstwerks erwartete Rahmen: Das heißt, sie sind auch besonders gut markiert. Sie beeinflussen meist die Rezeption des ganzen Werks und werden entsprechend an seinem Anfang etabliert.

Die Beschränkung des Gegenstands im Buch ist begründet, sie ist jedoch in Bezug auf die hier skizzierte Vielfalt der Rahmentheorien einseitig. Sie errichtet Widerstand gegen eine Tendenz, die der Rahmentheorie üblicherweise eingeschrieben wird und sie für einen postmodern orientierten Ansatz attraktiv macht: die Unterscheidung zwischen Text und Kontext aufzulösen. Pointiert formuliert es etwa Jonathan Culler: „Der Kontext ist nicht fundamental von dem unterschieden, was er kontextualisiert“. ¹³⁾ Entsprechend selten ist in der Frame-Theorie anfänglich die Frage gestellt worden, wie sich abstrakte mentale Rahmen zu Rahmensignalen in konkreten Texten verhalten. ¹⁴⁾

Die umfangreiche Typologie denkbarer Frames in WOLFS Vorwort (15–32) arbeitet einer Aufweichung des Werkbegriffs allein schon dadurch entgegen, dass sie vom Dreieck „Sender“/„Rezipient“/„Botschaft“ ausgeht und sich tendenziell im Sinne der oben skizzierten Zweiteilung

⁹⁾ Vgl. WERNER WOLFS Beitrag ›Defamiliarized Initial Framings in Fiction‹ im Band, S. 295–328, hier: S. 296.

¹⁰⁾ „In order to perceive the world of the work of art as a sign system, it is necessary (although not always sufficient) to designate its borders; it is precisely these borders which create the representation.“ BORIS USPENSKY, *A Poetics of Composition*, Berkley 1973. S. 140.

¹¹⁾ Ebenda, S. 143.

¹²⁾ JURIJ M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993. S. 305.

¹³⁾ JONATHAN CULLER, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Norman Ok, London 1988, S. IX.

¹⁴⁾ Zu diesem Urteil kommt auch MARIA STEFANESCU (im Band S. 329–340, hier: S. 331), sie nennt FILLMORE und EMMOTT als Beispiele. Der Anm. 1 zitierte Band von TANNEN etwa bildet eine Ausnahme. DIETER METZING als Herausgeber verteidigt im Vorwort zu einer Aufsatzsammlung ›Frame Conceptions and Text Understanding‹, Berlin 1980, S. VII, die Konzentration auf das Wechselverhältnis von Sätzen im Text auf der einen und einem Wissensbestand auf der anderen Seite, ohne strukturelle und stilistische Eigenschaften dieser Sätze in seine Analyse mit einzubeziehen. Er muss allerdings sofort einräumen, dass „zukünftige“ Forschung auch das Wissen über Textsorten berücksichtigen muss und stilistische bzw. strukturelle Eigenarten von Texten selbst Teil des Wissens werden, das in „Frames“ organisiert ist.

der Frame-Theorien auf die zweite Gruppe spezialisiert. Die These der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks, die von Rahmentheorien aus auch angreifbar ist, wird so vom Ausgangspunkt des vorliegenden Bandes her eher bestätigt. Trotzdem oder gerade deshalb werfen seine achtzehn Beiträge in diesem Zusammenhang interessante Fragen auf. Löst man die Gliederung des Bandes nach Medien (Bild und Architektur/Literatur/Film/Musik) auf, so lassen sich viele Beiträge um zwei zentrale Perspektiven gruppieren, die sie auf die Frage entwickeln: Wie wird die Rahmengrenze zwischen Kunstwerk und „Außenwelt“ markiert?

2. Die Rahmengrenze zwischen Kunstwerk und sozialer Institution

Ein besonders nahe liegende Perspektive ist die, Rahmen zu analysieren, mit denen sich das Kunstwerk von der sozialen Institution abgrenzt, die es umgibt. MICHAEL WALTERS Beitrag ›Framing and Deframing the Opera: The Overture‹ (429–448) etwa ist eine kurze Geschichte der Opernouvertüre. Sie geht ursprünglich aus einfachen Fanfaren hervor, die den Beginn des Bühnengeschehens vom höfischen Festzeremoniell abgrenzten. Von Monteverdis „Toccatà“ für ›Orfeus‹ (1607) bis zu Glucks „Intrada“ zu ›Alceste‹ (1767) wird dann das „Signal“ für den Wechsel des pragmatischen Zusammenhangs zunehmend im Sinne des Gehalts der nachfolgenden Oper auskomponiert und „semantisiert“ – auch deshalb, weil dieses Signal mit der Einrichtung von Opernhäusern seine pragmatische Funktion verliert. 1905 aber verzichtet Richard Strauss in ›Salome‹ überhaupt auf eine Overtüre, in der Absicht, die quasi doppelt markierte Unterscheidung zwischen Alltags- und Bühnengeschehen zu unterlaufen.¹⁵⁾

RICHARD PHELANS Aufsatz ›The Picture Frame in Question: American Art 1945–2000‹ (159–178) beschreibt vergleichbare Doppeldeutigkeiten, die Anfang der fünfziger Jahre aus dem programmatischen Verzicht auf den Bilderrahmen bei Mark Rothko, Barnett Newman und Jackson Pollock resultieren: Einerseits signalisiere der fehlende Rahmen vor dem Hintergrund einer „rahmenden“ Konvention Offenheit und Risiko, andererseits werde zugleich das Museum, die räumliche Ausstellungssituation als neuer „Rahmen“ entdeckt. Mit dem Poststrukturalismus taucht dann der Rahmen wieder auf – allerdings in den Bildern und in einer neuen Funktion, selbst als Zitat „gerahmt“.

Probleme der Abgrenzung von Kunstwerk und sozialer Institution sind zugleich Probleme der Grenzen des jeweiligen Mediums. DANIEL F. HERRMANN verdeutlicht das in seinem Beitrag ›Touching Upon Framing: Medial Conditions of Printmaking in Dieter Roth's Komposition I–V (1977–1992)‹ (139–158): Am Beispiel einer druckgrafischen Serie Roths beschreibt er, wie ein experimentelles Verfahren die Grenzen des Mediums verunsichert und damit zugleich eine institutionalisierte Sichtweise auf das Verhältnis von Künstler und Werk. Thematisch wird dabei der Rahmenabdruck, den der Druckstock auf dem Papier hinterlässt. Das Außerhalb dieses Rahmens wurde in der herkömmlichen Druckgrafik für nebensächlich gehalten, das Papier oft bis zu ihm beschnitten. Dieter Roth aber besetzt diesen Raum mit Fingerabdrücken, die noch dazu nicht seine eigenen sind, sondern die seines Druckers. Er greift damit druckgrafische Mythen wie die künstlerische Authentizität des einzelnen Werks oder die ideale Einheit von Künstler und Drucker an. Der Fingerabdruck dient als Rahmenmarkierung, die einen normalerweise kontextuellen Rahmen in einen textuellen verwandelt und so die Grenzen des Mediums verunsichert.

Die Grenze zwischen kontext- und textbasierten Rahmen ist, so machen schon diese Beispiele deutlich, in der Praxis alles andere als einfach zu ziehen: Zu diesem Schluss kommen im Band

¹⁵⁾ In Bezug auf Literatur zitiert Gérard Genette einen Satz von Pierre Leroux als „eine hübsche, wenn auch schwer anwendbare Empfehlung“: „Ein gutes Vorwort soll wie die Overtüre einer Oper sein.“ GÉRARD GENETTE, *Paratexte*, Frankfurt/M. 2001, S. 227.

auch zwei Beiträge über den Film: ROY SOMMERS ›Initial Framings in Film‹ (383–406, bes. 388) und ERIK HEDLINGS ›Framing Tolkien: Trailers, High Concept, and the Ring‹ (407–428). Filme verkaufen sich über ein visuell und über Erzählungen kreierte Image, das sowohl durch den Film selbst, als auch über Epitexte¹⁶⁾ transportiert wird; dieser Epitext kann einerseits immer noch relativ von den Produzenten des Films abhängig sein (wie z. B. Trailer oder Filmposter), andererseits aber durch Besprechungen und Ähnliches transportiert werden. Ökonomisch am einträglichsten werden Filme dann, wenn Epitext Außen- und Innenwelt des Films vermittelt und nicht trennt: Dies zumindest suggeriert der Erfolg von „High Concept“, einer Vermarktungsstrategie, nach der Trailer und andere Paratexte für die Folgen von ›Der Herr der Ringe‹ gestaltet wurden.

3. Die Rahmengrenze zwischen unterschiedlichen Medien

Eine zweite „Rahmengrenze“, die oberflächlich klar auszumachen scheint, ist die zwischen Medien. Medien können nicht nur ein bestimmtes Verhältnis von Kunstwerk und sozialer Institution implizieren, sondern in ihrer wechselseitigen Durchdringung auch in Kunstwerken Rahmengrenzen markieren. An einem besonders eindringlichen Beispiel stellt das VERA BEYER in ihrem Beitrag ›How to Frame the Vera Icon?‹ (69–91) dar. Wie legitimiert sich die Darstellung des „Leidenstuchs der Veronika“ als die eines „authentischen“ Portraits Christi? – Indem die Entstehungsgeschichte dieses Bildes, das sich dem Mythos nach nicht menschlicher Darstellungskunst verdankt, im Rahmen mit bildnerischen Mitteln „erzählt“ wird: Das ist die Antwort des Genueser Mandylions im 14. Jahrhundert und die einer Miniatur von Jean Fouquet aus dem 15. Jahrhundert. Bei Fouquet rückt dieser Rahmen sogar so weit in den Vordergrund, dass das Portraitbild Christi nur noch als Zitat bzw. Bild im Bild erscheint.¹⁷⁾ In Francisco de Zurbaráns berühmtem Bild von ca. 1635 wird dieser narrative und illustrative Rahmen dann in die Gestaltung des Wunderbildes selbst zurückgenommen: Er zeigt sich in der ausgemalten Stofflichkeit des Leinentuchs. Die Selbstreflexion, welche das Bild als Repräsentation in den Blick nimmt, tritt dabei in den Hintergrund, wird aber nicht getilgt. Beyer verfolgt die Thematik bis in das Motiv des Tuchs im Stierkampf, welches Goya in einer Serie von Bildern präsentiert.

ANJA GREBE bespricht ›Frames and Illusion. The Function of Borders in Late Medieval Book Illumination‹ (43–68). Der bildnerisch gestaltete Rahmen sei neben Text und Miniatur eine dritte, gleichberechtigte Dimension dieser Handschriften. Die Seiten werden durch ihn nach einem gleichsam architektonischen Konzept gestaltet: Das ermöglicht die Darstellung von Lesendem und narrativer Illusion, von verspieltem Kommentar und Kommentiertem in unterschiedlichen Räumen, die sich nicht ausschließlich einer einfachen, narrativen Logik nach aufeinander beziehen. Gegenstand dieses gemalten Kommentars, der mittels des Rahmens gestaltet wird, sei die Funktion von Kunst. Die Komplexität dieser Buchseiten steht dabei in nichts der Konzeption barocker Architektur als „Gesamtkunstwerk“ nach, deren komplexe perspektivische Rahmensetzungen GÖTZ POCHAT in seinem Beitrag ›Framing, Actual and Virtual. The Crossing of St. Peter's in Rome‹ (93–112) entwickelt.

Die klare Identifikation von Medien- als Rahmengrenzen wird in solchen Beispielen fragwürdig, weil sie ein Spiel mit Vorstellungen von „Innen“ und „Außen“ zerstört, das in diesen Beispielen zugleich ein Spiel mit Mediengrenzen ist. Noch schwieriger wird diese Identifikation in Beispielen, in denen die Mediengrenzen für sich schon weniger klar auszumachen sind: HAI-

¹⁶⁾ GENETTE, ebenda, S. 12, versteht darunter Texte, die nur fakultativ ins Buch selbst aufgenommen werden, üblicherweise aber seine „Öffentlichkeit“ ausmachen: Interviews mit dem Autor zum Buch, journalistische Besprechungen etc.

¹⁷⁾ VERA BEYER zitiert hier (76): GERHARD WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bilder der Renaissance*, München 2002, S. 177.

KO WANDHOFFS Beitrag ›Found(ed) in a Picture: Ekphrastic Framing in Ancient, Medieval, and Contemporary Literature‹ (207–228) beschreibt den Fall, in dem literarische Texte einleitend und in verbaler Form bildnerische Kunst als rahmensetzendes Element zitieren: Beispiele reichen von der Äneis in der Antike über Alanus ab Insulis' ›Klage der Natur‹ und Wernhers des Gartenaeres ›Meier Helmbrecht‹ im Mittelalter bis zu De Lillos ›Underworld‹ in der Gegenwart. Einerseits verstarke die „fundamentale Grenze zwischen Verbalem und Visuellem“ (211) die Grenze zwischen Rahmen und Gerahmtem in der Erzählung. Andererseits sind etwa die Bilder auf Helmbrechts Kappe ständig präsenter Kommentar seines Geisteszustands. Das Zitat aus einem nicht temporären Medium funktioniert dabei als kognitiver Frame im engeren Sinne, der im Text nicht mehr zu lokalisieren ist: Als detaillierte Vorstellungshilfe eröffnet er bei der Lektüre des Textes gleichzeitig Interpretationsmöglichkeiten und schränkt sie ein.

Noch komplizierter stellt sich die Frage nach ›Narrative Framing in Schumann's Piano Pieces‹, also in der Musik (449–476). WALTER BERNHART als Mitherausgeber des Bandes vermeidet den simplen Ausweg, „Rahmungen“ in Instrumentalmusik einfach der Form nach als bestimmte Figur der Wiederholung zu definieren, und verlangt von ihnen – ganz im Sinne allgemeiner Frame-Theorien – eine metakommunikative Struktur: Damit steht er aber vor der Schwierigkeit, an die Klavierstücke Schumanns ein Konzept der Narrativität anzulegen, das im Stück klar unterscheidbare „Stimmen“ nachweisen muss, auch jenseits des sich hier aufdrängenden Beispiels eines musikalischen Zitats (472).

4. Rahmengrenzen in der Literatur

Die Frage nach der Abgrenzung des Kunstwerks von einer sozialen Institution und die Frage nach seinem Einsatz unterschiedlicher Medien kann auch in neuerer Literatur als Frage nach Rahmen gestellt werden. CHRISTIAN QUENDLER etwa stellt Paratexte wie das Titelblatt von James Fenimore Coopers „realistischem Roman“ ›The Spy‹ Gertrude Steins ›The Making of Americans‹ gegenüber (229–261). Im Hinblick auf Wolfgang Isters Feststellung, dass Literatur gleichzeitig einen Sprechakt ausführe und ausstelle, kommt er zu Schlüssen, welche die Dichotomie von kontext- und textbasierten Rahmen anders akzentuieren: Paratexte können ihrer Funktion nach auf den Kontext „nach außen“ oder „nach innen“ gerichtet sein. So adressiert Cooper in seinen umfangreichen Paratexten zum Roman einen nationalen Kontext, um eine bestimmte Repräsentativität der Fiktion zu garantieren. Umgekehrt signalisiert die Gestaltung des Paratexts bei Stein zwar einerseits die Situierung des Romans in der Avantgarde, orientiere sich andererseits aber überwiegend nach „innen“: Stein gestaltet ihren Roman nicht, um einen bestimmten Sprechakt auszuführen, sondern um die Bedingungen von Sprechakten zu zeigen.

WERNER WOLFS Beitrag über ›Framing Borders in Frame Stories‹ (179–206) verschiebt die Problematik, enthalten doch „Rahmenerzählungen“ per definitionem den Rahmen als Teil des Textes. Aber auch hier vermitteln Rahmen äußerst vielfältig die Situierung des Textes im Verhältnis zum Kontext. Die vielleicht wichtigste Funktion solcher Rahmen sei, so Wolf, die Erzählung in den Zusammenhang einer explizit gemachten kommunikativen Situation zu stellen (188): Die Geschichte von Rahmenerzählungen ist so alt wie die Geschichte der schriftlich fixierten Erzählung selbst. Im 20. Jahrhundert wurde sie – wie der Rahmen in der Malerei – verschiedentlich und voreilig für tot erklärt (202) und in der Postmoderne wieder entdeckt: vor allem, um die Opposition von „Realität“ und „Fiktion“ zu befragen. Der Rahmen in der Erzählung kann als Mittel ebenso gut die Identifikation mit der gerahmten Erzählung unterstützen wie auch eine Distanzierung von ihr.

Erzählungen beruhen auf einer Vielzahl konventioneller Rahmen, ob sie das nun in sich in Form einer „Rahmenerzählung“ darstellen oder nicht: In seinem zweiten Aufsatz über ›Defamiliarized Initial Framings in Fiction‹ (295–328) zählt WERNER WOLF Eigenschaften solcher Rahmen

auf – und koppelt sie jeweils mit Konversationsmaximen von H. P. Grice: Man neigt dazu, sich auf solche Rahmen (blind) zu verlassen¹⁸⁾, sie dienen funktional dem Verständnis des Gerahmten, sie stellen sich ihm gegenüber dafür meist auf eine höhere (onto-)logische Stufe und sie haben eine konventionalisierte Form und Position ihres Auftretens.

All diese Voraussetzungen für sich können, so zeigt Wolf an Beispielen, auch durchbrochen werden: der Effekt ist Ironie und Parodie, die Aufhebung ästhetischer Illusion und eine Verunsicherung bezüglich der Unterscheidung von „Wirklichkeit“ und „Fiktion“. Umgekehrt, das zeigt MARGARETE RUBRIK in ihrem Beitrag über ›Frames and Framings in Jasper Fforde's ‚The Eyre Affair‘ (341–358), durchbricht ein parodistischer Science-Fiction Kultroman eine Fülle von paratextuellen, intertextuellen und kognitiven Rahmungen, die er im Bruch gleichzeitig markiert.

Wolf erwähnt Julio Cortázers Text ›Continuidad de los parques‹ als ein besonders radikales Textbeispiel in diesem Zusammenhang. Dieser Text steht im Zentrum von MARIA STEFANESCU Beitrag über ›The (Dis)continuity of Framings‹ (329–340). Stefanescu zeigt wie TILL DEMBECK am Beispiel von ›E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla‹ (263–294), dass eine genauere Analyse der Wirkungsweisen des Rahmenbruchs schon beim Versuch, Rahmen zu bestimmen, darauf angewiesen ist, die Vielstimmigkeit des Gerahmten zu berücksichtigen. Als Rahmenstruktur beschreibt Dembeck stichwortartige Plots, die E. T. A. Hoffmann den Kapiteln seiner Novelle voranstellt und die in keinem eindeutigen Verhältnis zum Kapitelinhalt stehen. Literarische Rahmen sind, so stellt Dembeck in der Terminologie Niklas Luhmanns fest, „emergente“ Phänomene (266), also ebenso sehr durch das „gerahmte“ „Innen“ wie ihr „rahmendes“, materielles „Außen“ bestimmt.

In eine ähnliche Richtung argumentiert REMIGIUS BUNIA in seinem Beitrag ›Framing the End‹ (359–382) am Beispiel von Italo Calvino's ›If on a winter's night a traveler‹: Das Ende einer Erzählung könne als Ende des Diskurses („close“), der erzählten Konflikte („dénouement“) oder das aller mit ins Buch aufgenommen Paratexte bestimmt werden. Der Abschluss des Diskurses bildet dabei die Grenze von „Fiktion“ und „Nicht-Fiktion“. Sie ist erst in ihrer Überschreitung auszumachen, die einen gleichzeitigen Hinblick auf ein „Innen“ und ein „Außen“ möglich macht.

5. Zwischen Derrida und Genette

Vergleicht man diese Aufsätze zur Frameproblematik in der Literatur rückblickend mit PATRICIA ALLMERS Aufsatz ›Framing the Real in René Magritte's Œuvre‹ (113–138) so fällt auf, mit welcher Selbstverständlichkeit letztere Derridas Thesen über die „Parerga“¹⁹⁾ an den Bildern des belgischen Surrealisten entwickeln kann: Es gäbe kein „Jenseits“ der Repräsentation. Fokussiert man den Rahmen, setze man deshalb nicht nur eine Grenze zwischen Innen und Außen, man verunsichere auch die Unterscheidung zwischen beiden. Und weil der Rahmen in einer Dichotomie von Innen und Außen nicht festlegbar sei, werde die Suche nach festen Bedeutungen auf die permanente Möglichkeit verwiesen, Rahmengrenzen zu überschreiten. In den literaturwissenschaftlichen Arbeiten des Bandes stehen diese Thesen oft in einem ungeklärten Spannungsverhältnis zu der Eigenständigkeit, die Genettes maßgebliches Buch den „Paratexten“ zuschreibt.

Es stellt sich die Frage, ob diese Unentschiedenheit begründet ist: Ist der Vergleich mit einer Arbeit über Magritte zu einseitig, dessen Bilder inzwischen allerdings auf dem Umschlag unzähliger narratologischer Untersuchungen zitiert werden (114)? Trägt die Fokussierung des

¹⁸⁾ Eine Eigenschaft, die GOFFMAN, Rahmen-Analyse (zit. Anm. 7), vor allem für „Primär-rahmen“ reklamiert.

¹⁹⁾ Entwickelt in JACQUES DERRIDA, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.

vorliegenden Bandes auf „Borders“ zu dieser Unentschiedenheit bei? Ist Literatur als temporales Medium in Hinblick auf Rahmungen prinzipiell von Malerei zu unterscheiden? Oder hat die Literaturwissenschaft noch nicht genügend von der Kunstwissenschaft gelernt, in welcher der „Rahmen“ ja seit jeher ein nicht nur metaphorisch identifizierbares Phänomen ist? – Solche Fragen überhaupt erst aufzuwerfen, ist ein nicht zu überschätzendes Verdienst dieses Bandes. Dass er die Spezialisierungen seiner Beiträger als Vielfalt abbildet, schadet in dieser Hinsicht viel weniger als es nützt.

Um auch hier einen Rahmen zu schließen: Warum also ist bis jetzt Frame-Theorie so selten im Bereich einer literaturwissenschaftlichen Ästhetik verwendet worden? Ganz unabhängig von den Antworten auf die oben genannten Fragen drängt sich ein Verdacht in folgender Richtung auf: Es ist dies der Bereich, in dem der Begriff des „Frames“ am offenkundigsten mit anderen eingeführten Konzepten, wie der „Gestalt“, der „Form“ oder dem „autonomen Kunstwerk“ konkurriert. Im deutschsprachigen Kontext sind diese Konzepte durch die Tradition einer idealistischen Ästhetik aufgeladen. Der „Frame“-Begriff aber wurde zusätzlich von der pragmatischen Tradition des angloamerikanischen Raums und von seinen Anwendungen in Computerlinguistik und Naturwissenschaft geprägt. Auch deshalb scheint es mir nützlich, die vom Band eingeschlagene Richtung weiter zu verfolgen.

Christoph Leitgeb (Wien)