

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass der Begriff des Rahmens zu den prominenten Leitkonzepten der Systemtheorie Luhmanns gehört. Operieren nicht alle Systeme innerhalb von Rahmungen, die sie von ihrer Umwelt markant abheben? Und bietet nicht das System der Kunst mannigfaltige Möglichkeiten, über Rahmen und *framing* nachzudenken? Ein Blick in die Begriffsregister von Luhmanns Schriften belehrt jedoch schnell eines anderen; *Die Kunst der Gesellschaft* nutzt den Begriff nur am Rande und im Register des von Niels Werber jüngst herausgegebenen Sammelbands der luhmannschen *Schriften zu Kunst und Literatur* taucht der Begriff überhaupt nicht auf. Zwar spricht Luhmann gelegentlich explizit vom «Rahmen des Kunstsystems»¹, aber es hat nicht den Anschein, als hätte dieser Ausdruck theoretisches Gewicht. Luhmann orientiert sich an Erving Goffmans berühmter *Frame Analysis*, die dem Rahmen die Funktion einer Einstellungs- und Wahrnehmungslenkung zuerkennt hat.² Darüber hinaus gewinnen vor allem Phänomene «doppelter Rahmung» das Interesse Luhmanns, insofern sie sie als *re-entry* von System/Umwelt-Differenzen im (Kunst-)System selbst auftauchen und als Fiktionalitätssignal³ oder als Markierung einer Wertehierarchie (zwischen «enormer» und «gewöhnlicher» Kunst)⁴ Relevanz gewinnen. Der Begriff des Rahmens erscheint einerseits geradezu suggestiv die Grenze von Kunst und Umwelt zu bezeichnen; andererseits ist seine Semantik aber so unbestimmt, dass es schwer fällt, ihn im Denkhorizont der Systemtheorie distinkt zu verwenden. Vielleicht rührt auch daher Luhmanns geringe Beachtung des Begriffs. Der folgende Beitrag versteht sich als kritische Reflexion auf den «Rahmen», d.h. er versucht, einige Unterscheidungen vorzunehmen.

Georg Simmels Idee des «Bildrahmens»

Jeder Versuch einer Begriffsbestimmung des Rahmens wird auf Simmels berühmten Essay aus dem Jahre 1902 zurückgreifen.⁵ Dieser Essay, der eine interessante historische Phänomenologie des Bildrahmens enthält, bestimmt dessen Funktion dialektisch ebenso als Ausgrenzung des gerahmten Kunstwerks aus seiner Umgebung wie als Vermittlung mit ihr. Einerseits symbolisiere und verstärke er die «Grenze» zwischen Werk und Welt. «Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in eine Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.»⁶ Diesen Dienst leistet der Rahmen allein dem im emphatischen Sinn autonomen Werk, das Simmel als «Einheit aus Einzelheiten» definiert.⁷ Nur insofern das Kunstwerk sich schon selbst zur Einheit geschlossen hat, kann der geschmackvoll gewählte Rahmen ihm diesen Dienst der Markierung seiner Grenze leisten. Es spricht für Simmels Orientierung an den Prinzipien der Autonomieästhetik, dass er den Gedanken, Photographien zu rah-

men, für abwegig hielt. Als Abbildungen zufälliger Weltausschnitte seien Photographien nicht rahmbar. «An dem Stück Natur, das wir instinktiv als bloßen Teil in dem Zusammenhange des großen Ganzen fühlen, ist [...] der Rahmen in demselben Maße widerspruchsvoll und gewalttätig, in dem das innere Lebensprinzip des Kunstwerkes ihn verträgt und fordert.»⁸ Geschmackloser noch als gerahmte Photographien wären Simmel aber wohl jene, heute bereits in drittklassigen Kunstdiscountern feilgebotenen, Gemälde erschienen, die nicht nur im, sondern auch auf den Rahmen gemalt sind. Man würde Simmels Idee des Bildrahmens aber nur unvollkommen aufnehmen, konzentrierte man sie auf die Funktion der Ausgrenzung. Ebenso wichtig ist Simmel die Aufgabe der Vermittlung. Als gerahmtes Ganzes müsse das Kunstwerk «mit seiner Umgebung ein einheitliches Ganzes» bilden. «Es ist ersichtlich, welcher unendlich feinen Abwägung des Vor- und Zurücktretens der Energien und der Hemmung der Rahmen bedarf, wenn er im Anschaulichen die Aufgabe lösen soll, zwischen dem Kunstwerk und seinem Milieu, trennend und verbindend, zu vermitteln.»⁹ Dem richtig gewählten Rahmen fällt also die Funktion zu, das autonome Werk sinnfällig in seine soziale Umgebung zu integrieren und auf diese Weise dem Eindruck entgegen zu treten, Werk und Welt (System und Umwelt) seien inkommensurabel.

An der Simmelschen Begriffsbestimmung ist wesentlich, dass sie den Rahmen als «Ort» versteht, als materielle Schwelle der Differenzierung und Entdifferenzierung zwischen Werk und Welt. Der Rahmen «ist» etwas, er hat eine ontische Qualität, er ist etwas «Seiendes» im Sinne Martin Heideggers. Man kann ihn in Fachgeschäften in reicher Auswahl käuflich erwerben. Als Darbietungsmittel der Bildenden Kunst hat der Rahmen eine große semantische Karriere durchlaufen. Er eignet sich zur Kunstkomparatistik – Rahmungen lassen sich in allen Künsten entdecken und in ihrer Leistung miteinander vergleichen – ebenso wie zu grundlegenden soziologischen Erwägungen über die konventionellen Konditionierungen allen Beobachtens und Wertschätzens im Sinne Goffmans. In «festlichem Rahmen» werden Jubiläen begangen; wer den unpassenden Dresscode gewählt hat, fällt «aus dem Rahmen». Im Bereich der Literaturwissenschaft hat der französische Forscher Gerard Genette dem Rahmen als Ort besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wenn er sich fragt, welche Vorrichtungen einem geschriebenen Text die Mediengestalt des Buches geben.¹⁰ In dieser Perspektive befasst er sich mit Schwellenphänomenen – Paratexten – wie Verfassernamen, Titeln, Mottos, Widmungen, Vorworten, Verlagshinweisen usw., die weder ganz dem Text (der auch ohne sie lesbar wäre) noch ganz seiner Umgebung anzugehören scheinen. Sie stehen «dazwischen». «Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser tritt. [...] Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine *Schwelle* [...], um eine «unbestimmte Zone» zwischen innen und außen.»¹¹ Schwellenphänomene wie die von Genette luzide analysierten paratextuellen Phänomene des Buchmediums finden sich in analoger Weise auch in anderen Kunstformen: Man denke nur an die Rolle von Vor- und Abspann im Film, an das Stimmen der Instrumente und den Applaus vor und nach einem sinfonischen Konzert oder an den Vorhang im Theater, dessen Funktion man bekanntlich sehr unterschiedlich interpretieren und nutzen kann. Immer handelt es sich um das materielle Substrat eines *framing* von Beobachtung, um eine «Schwelle» zwischen Welt und Werk, ganz unabhängig davon, ob man sie im Sinne Simmels emphatisch als Ineins von Ausgren-

zung und Vermittlung begrüßt, ob man sie avantgardistisch unterläuft oder ob man sie ironisch dekonstruiert.

Luhmanns Konzept der Differenz

Nach diesem kurzen Blick auf die Semantik des Rahmens dürfte einsichtig geworden sein, dass dem Begriff in einer Unterscheidungstheorie keine prominente Bedeutung zukommen kann. Wenn der Rahmen etwas ‹ist›, dann muss er auf der einen oder der anderen Seite einer Unterscheidung beobachtbar sein, die selbst im Sinne Martin Heideggers nichts Seiendes sein kann.¹² Die Differenz von System und Umwelt ist keine ‹Schwelle›, die man betreten, kein Rahmen, über dessen ontischen Ort ‹zwischen› Werk und Umwelt man streiten könnte. Als Differenz ist die Unterscheidung nichts Seiendes, das als Differentes vielmehr aus ihr resultiert.¹³ In dieser Hinsicht stimmt Luhmanns Beobachtungs- und Unterscheidungskonzeption mit Heideggers Ontologie völlig überein. Die Differenz ist kein Rahmen. Insofern kann der Rahmen systemtheoretisch allein System oder Umwelt, Element des Werks oder Teil der Welt sein. So mag es Beobachter geben, die den Rahmen in die Grenzen eines Bildes einbeziehen; ihnen kommt es so vor, als sei der Rahmen schlüssig Teil des Werkes selbst; Künstler mögen analoge Absichten verfolgen. Hörer eines Konzertes mögen den Moment der Stille vor dem Schlussapplaus noch dem Werk zurechnen; andere beginnen zu husten. Der eine Leser von Goethes *Faust* hält die Aura der Erstausgabe für werkkonstitutiv, während der andere sich den reinen Text ohne vermeintlichen Verlust an Werkidentität aus dem Internet lädt. Wie immer: Es kommt allein auf die Operation der Unterscheidung an, wie kontingent sie ihrer Natur nach auch ist. Zwischen Werk und (Um-)Welt gibt es nichts Drittes.

Ganz unabhängig von dieser Grundoperation der Unterscheidung stehen die einzelnen Kunstwerke vor der Aufgabe ihrer Schließung zu einer sinnfälligen Einheit. Wie Luhmann gezeigt hat, sind Werke, was immer sonst sie sein mögen, Raum/Zeit-Stellen, die ihre temporale und/oder lokale Einheit sinnfällig markieren müssen.¹⁴ Die Aufführung eines Dramas kann nicht ewig dauern, ein Gemälde kann nicht hunderte von Kilometern lang sein. Hier existieren anthropologische Begrenzungen der sinnlichen Wahrnehmung, und der Kunst fällt die Aufgabe zu, ihnen eine überzeugende Form zu geben. In diesem Sinne ‹rahmen› sich Kunstwerke zeitlich und räumlich selbst. Die visuellen, akustischen oder imaginativen Modi dieser Rahmung, mit denen das Kunstwerk seine raum/zeitliche Identität markiert, gehören ihm aber essentiell an, sie liegen nicht auf der ‹Schwelle› und in keiner ‹Zone der Unbestimmtheit›.

Semantische Funktionen des Rahmens

Auch wenn der Rahmen als Begriff in der Theorie Luhmanns keine prominente Rolle spielt, ist seine Semantik doch an wichtige systemtheoretische Überlegungen zur Ontologie der Kunst – ihrer Konstruktion komplexer Welten – anschließbar. Wie anfangs bereits erwähnt finden Phänomene des *framings* in Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* vor allem im Kontext des *re-entry* der Differenz von Kunst und Umwelt im Kunstsystem selbst Beachtung. Im Falle des Theaters müsse «dem Zuschauer [...] klar sein, daß das, was er auf der Bühne sieht, ‹nur› ein Schauspiel ist und daß Selbsttäuschungen und Fremdtäuschungen in diesem Schauspiel Scheinwelten in der Scheinwelt repräsentieren».¹⁵ In der fiktiven Welt

der dramatischen Handlung «wiederholt» sich die Differenz von Fiktion und Wirklichkeit auf eine Weise, die dem entsprechend trainierten Publikum jederzeit transparent bleibt. Im «Rahmen» fiktionaler Kommunikationskonventionen kann man sich darauf einlassen, in der Fiktion Reales und Fiktives spielerisch aufeinander prallen zu lassen. Die hier denkbaren Möglichkeiten hat die literarische Rahmenteknik von Anfang an zu nutzen gewusst. Ob Homer am Hofe der Phäaken dem irrfahrenden Odysseus aus dem Munde des Sängers Demodokos sein eigenes Schicksal vor Troja wieder begegnen lässt, ob Scheherazade faszinierend erzählt, um ihr Leben (auf Zeit) zu retten, ob die jungen florentinischen Adligen in Boccaccios *Decamerone* vor der Pest auf ein Landgut fliehen und sich dort die Zeit u. a. mit dem Erzählen pikanter oder erbaulicher Geschichten zu vertreiben, ob Goethe in seinen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* die turbulenten Zeitläufte im Vorgang gebildeten Erzählens zu bewältigen meint – stets ruft die Technik der Rahmung den Effekt einer fiktionsinternen Differenz von Wirklichkeit und Fiktion hervor. Als Element des narrativen Werks dient der Rahmen der Realitätsfingierung, während die Binnenerzählungen fiktive Fiktionen darstellen.

Auf diese Weise lässt sich aus den Verfahren gerahmten Erzählens Aufschluss über das Verhältnis gewinnen, das die Werke zur Wirklichkeit ihrer (Um-)Welt programmatisch zu unterhalten gedenken: Verhältnisse der moralisch-didaktischen Einwirkung, der konsequenten Verweigerung jeden Bezuges oder auch des In-der-Schwebe-Lassens. Durchaus in Simmels Sinne hat die Literatur den Rahmen fiktionsintern als Möglichkeit der Abgrenzung und der Vermittlung im Verhältnis von Realität und Kunst nutzen können. Rahmen- und Binnenerzählung unterscheiden sich ontologisch als Wirklichkeit und poetische Fiktion; aber zugleich gibt diese Unterscheidung die Möglichkeit, die Einwirkung der Kunst auf die Realität des Lebens im Binnenraum der Textfiktion exemplarisch zu gestalten.¹⁶ In der gegenwärtigen bildenden Kunst sind in dieser Hinsicht besonders interaktive Kunstformen oder so genannte «Dienstleistungskunst» von Interesse, also Werke – etwa in Form einer Fußmassage oder eines vom Künstler selbst gekochten Essens – die erst durch den «Rahmen» der Ausstellung sichtbar werden.

Von dieser Beobachtung aus lässt sich die avantgardistische Infragestellung der Kunst als ausdifferenziertes Teilsystem der Gesellschaft als Versuch formulieren, weniger die kunstinterne Unterscheidung von Wirklichkeit und Kunst zu attackieren als die Differenz von Kunst und (sonstiger) sozialer Realität aufzuheben. Im Sinne Simmels sollten die Werke nun aus jedem Rahmen fallen und damit unbeobachtbar werden. Dass die Ergebnisse dieser Anstrengung heute nicht selten gerahmt ausgestellt, in Buchform gelesen oder im Konzertsaal zu Gehör gebracht werden, erweist den Zwang zum *framing* aus der Struktur der modernen Gesellschaft.

Anmerkungen

- 1 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 495.
- 2 Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, New York 1974 (Rahmen-Analyse. Frankfurt am Main 1977).
- 3 Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 414.
- 4 Ebd., S. 401.
- 5 Georg Simmel, «Der Bildrahmen», in: ders.: *Wesen der Moderne*, Hamburg 1990. Vgl. auch Gerhard Plumpe, «La «cornice del quadro» in Georg Simmel e la teoria dei sistemi dell'arte», in: *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*, hg. v. Federico Bertoni u. Margherita Versari, Bologna 2006, S. 13–23.
- 6 Ebd., S. 252.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd., S. 256.
- 9 Ebd., S. 261. Zu den sozialphilosophischen Voraussetzungen dieser Idee der Vermittlung von Ganzheiten vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984, S. 178.
- 10 Gerard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 2001.
- 11 Ebd., S. 18.
- 12 Martin Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen 1957, S. 64.
- 13 Ebd.
- 14 Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 179–186.
- 15 Ebd., S. 414.
- 16 Vgl. exemplarisch am Beispiel der Erzählliteratur Theodor Storms Verf., «Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information», in: *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*, hg. v. Gerd Eversberg u. Harro Segeberg, Berlin 1999, S. 67–79.