

Zur fremdartigen Beschaffenheit des Rahmens

Keith Tilford

For too long art history has focused on what appears within the frame to the practical exclusion of what surrounds it. [...] But is it even possible to say what a frame does?

—Paul Duro¹

1. Elemente des Protokolls

In einem fortlaufenden, seriellen Werk stützt sich das interdisziplinäre Künstlerduo Ellis und Parker von Sternberg (EVSPVS) auf eine relativ generische Regelvorlage, das jeder neuen Iteration zugrunde liegt: 1) Es wird zunächst eine Auswahl von Bildern getroffen und an eine ausgewählte Rahmenmanufaktur übergeben. 2) Die Rahmenmacher (oder in diesem Fall der oder die anonyme Handwerker:in, von der die entlohnte, technische Arbeit verrichtet wird) wählen daraufhin aus einer kleineren Auswahl jene Bilder aus, für die sie die Rahmen gestalten werden. Dabei erklären sie sich bereit, im *Rahmen des Projekts* mitzuarbeiten, wobei die Entscheidungen über die Rahmung vollständig ihrer eigenen Wahl überlassen bleiben. Man könnte annehmen, dass sich die Arbeiten im Wesentlichen mit Rahmen und Rahmung beschäftigen, was zumindest insofern zutreffend wäre, als EVS ihr gemeinsames Interesse ausdrücklich darauf richten, „wie Informationen über Kunstwerke durch etwas vermittelt werden, das gänzlich außerhalb des Kunstwerks liegt“ (von Sternberg, 2023, 2) – also auf einen Raum, in dem das Einrahmen eine strukturelle Bedingung für das Sichtbarwerden und die Interpretation darstellt. Diese Annahme stütze eine weitere Aussage von EVS, nach der „das Bild stets den Rahmen trägt, nicht umgekehrt. Die Bilder sind in Bezug auf ihre Rahmen akzidentiell.“ (Ebd., 35)

Wie schließlich im Katalog der Galerie dargelegt wird, sofern er es überhaupt ausdrücklich benennt, wurden „sämtliche ästhetische Entscheidungen bezüglich der Rahmen – deren Anzahl, Dimensionen, Form, Materialien, Ausrichtung, Passepartout und die Auswahl der Motive aus einem Bilderkorpus von den Rahmenmacher:innen – ohne Absprache mit den Künstlern getroffen. Die Titel sind den Auftragsnummern der Werkstatt entlehnt.“ Man könnte das als karikierte Hommage an das sozial mitentstandene Objekt deuten, wäre da nicht das Moment einer distanzierten Logik, die das Primat ästhetischer Urteilskraft auf die Ebenen der Ausstellungspraxis und deren Vorbereitung verschiebt. Die handwerkliche Achse (*vector of craft*) – auch wenn sie nur einen Knotenpunkt im Verteilungssystem der Bilder und Werke markiert – ist eine, die synthetische und künstliche Elemente in die Praxis überführt, um ästhetische Objekte als technische Erscheinungsformen hervorzubringen, die sämtliche semiotischen Merkmale eines Produkts aufweisen.

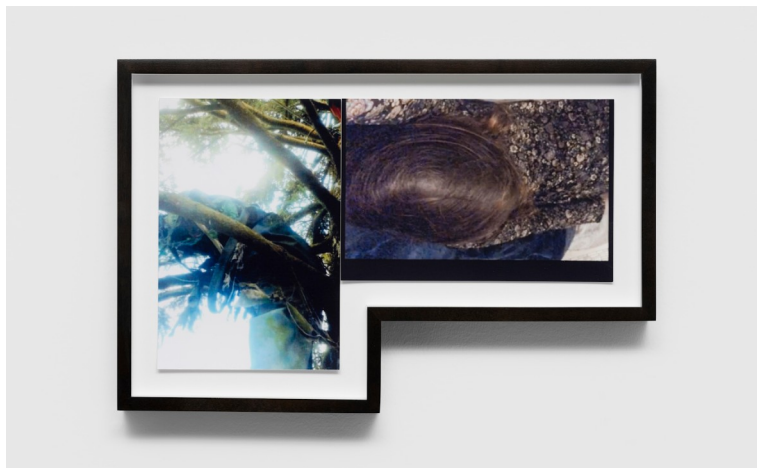
2. Mappings und Funktionen

Jeder Übertragungspunkt in der iterativen Realisierung des Werks etabliert ein Geflecht von inferentiellen Netzwerken und Mustern, die es ermöglichen, verschiedene Aspekte sichtbar werden zu lassen.

1.

Paul Duro: From Work to Frame, in: Art History, Bd. 43, Nr. 1, 2020, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12488>, S. 221.

Beispielsweise könnte man einen Vorläufer der Arbeit im Interesse der Konzeptkunst an institutionellen Rahmungen erkennen. Hinzu kommt die historische Frage nach dem Material und die technisch versierte handwerkliche Produktion unterschiedlichster Rahmen, die sowohl Wert generieren als auch Information als Wissen kodieren. Umgekehrt lassen sich auch jene Dimensionen ausmachen, in denen Ästhetik und Kunstdiskurs das Verhältnis zum Rahmen als *Ergänzungsmittel* aktualisieren und dabei eine Leerstelle im Zentrum der Immanenz des Kunstwerks markieren. Dieses Kontingenzgefüge fand zwar eine gewisse, jedoch keineswegs umfassende Beachtung, etwa bei Georg Simmel zu Beginn des 20. Jahrhunderts ([1902] 1994), der die Funktion des Rahmens hervorhob: „Die Eigenschaften des Bildrahmens enthüllen sich als Hilfen und Versinnlichungen solcher inneren Einheit des Bildes.“ (12) Gerade durch diese Vermittlung, so Simmel, erfährt die Einheit des Bildes ihre Ergänzung und Vollendung im Rahmen und dessen Funktion, „trennend und verbindend“ (17) zu wirken. Nicht weniger als die zeitgenössische Kunst hat bereits die künstlerische Moderne das kritische Publikum mit dem Gedanken vertraut gemacht, dass der Rahmen „in Frage steht“, dass die Bildfläche eine Vermittlung mit Rand, Grenze, Territorium usw. darstellt. Darüber hinaus ist es zu einer methodischen Notwendigkeit geworden, zeitgenössische Kunst eingefasst in einen „globalen Rahmen“ zu verstehen und zu deuten. Seitdem der Rahmen zu einer konstanten Trope der künstlerischen Moderne² avancierte, hat sich eine Vielzahl künstlerischer Ansätze entwickelt, die beanspruchen, den Rahmen zu „übersteigen“ oder „außerhalb“ dessen zu operieren. Würde man jedoch daraus schließen, der Rahmen sei schlicht normative Konvention, so wäre das keineswegs selbstverständlich, denn wie der Kunsthistoriker Paul Duro feststellt, „ist unsere heutige Überzeugung von der Supplementarität des Rahmens ebenso historisch geprägt, wie die Unteilbarkeit von Rahmen und Kunstwerk in der Frührenaissance.“ (Duro 2020, 223)



Elis & Parker von Sternberg, 24.1305.B, 2025, digitaler C-Print, Aluminium, Optium AR UV Museum-Acrylic, 24,13 × 33,02 cm. Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der Künstler und King's Leap Fine Arts LLC.

Dieser Standpunkt bildet seine eigene Maschinerie zur Produktion und Reproduktion von Instanzen und Interventionen, die vertraute Fälle von Teilung, Stützung, Abgrenzung oder Umgrenzung ebenso einschließen wie Phänomene der Liminalität, Erosion, Instabilität, des Verfalls oder des Austauschs von Zentrum und Peripherie. Diese Spannung zwischen Innen und Außen, zwischen dem, was als ‚akzidentiell‘ oder bloß ‚supplementär‘ zum Kunstwerk zählt, wurde anglophonen Leser:innen erstmals durch die

2.

„Die Auseinandersetzung mit der kritischen Literatur des 20. Jahrhunderts führt zwangsläufig von Fragen des Formalismus innerhalb des Bildes zu solchen, die sich mit der Annahme beschäftigen, der Rahmen begrenze und fasse das Bild und verleihe ihm dadurch eine definierende Identität. Diese Annahme fand ihre stärkste Ausprägung in dem Diskurs, der entwickelt wurde, um die Abstraktion zu rechtfertigen und zu erklären – ein Diskurs, die darauf abzielte, eine Grundlage für eine visuelle Ausdrucksform zu schaffen, die auf nichts außerhalb der Bildebene angewiesen ist.“ Drucker, *Theorizing Modernism*. S. 63. (Übersetzung L. R.).

Veröffentlichung von Jacques Derridas Essay „Das Parergon“ in der Zeitschrift *October* (1979) vor Augen geführt und später in der Sammlung *Die Wahrheit in der Malerei* (1987) weiter vertieft. Das zentrale theoretische Gelenk bildet eine Polemik des von Kant in der dritten Kritik eingeführten Begriffs des *Parergons* als Rahmen und Supplement. Duro, einer der wenigen, die das Primat des Rahmens gegenüber dem Bild untersuchen, legt umfangreiches empirisches Material vor, das eine *Rehabilitation* des Parergon-Begriffs jenseits seiner „gegenwärtig nahezu eindeutigen Gleichsetzung mit dem Rahmen“ (2019, 23) nahelegt. Duros Beitrag macht deutlich, wie Parerga in ihren erweiterten historischen Konfigurationen auf etwas verweisen, das weder strikt innerhalb noch außerhalb des Kunstwerks liegt, jedoch entscheidend dafür ist, wie das Werk in Erscheinung tritt, wie es beurteilt wird und sogar, was überhaupt als Werk zur Geltung kommt. Auch wenn diese Bedingtheit bei Derrida explizit gemacht wird, fehlt ihr doch die *Schärfe* der historischen Beispiele Duros.

Meyer Schapiro (1971) – dessen ‚Zwiesprache‘ mit Martin Heidegger über das Bild eines Schuhpaares einen zentralen Bezugspunkt für Derrida liefert – versteht Parerga als jene „nicht-mimetischen Elemente des Bildzeichens“, deren Sichtbarwerden die vorausgehende Entstehung eines „glatt präparierten Feldes“ (9) bedingt, das im kulturellen Selbstverständnis des Westens längst als unhinterfragte Gegebenheit verankert ist. Tatsächlich sind der Rahmen und der von ihm definierte Raum als Träger für Bilder und Inschriften geradezu *konventionell* in ihrer Funktion, Darstellungen in all ihren Abstraktionen zu fixieren und weiterzugeben. Wie Schapiro jedoch betont, liegt die Entstehungsgeschichte des Rahmens fernab des ‚offenen Feldes‘ etwa der Höhlenmalerei und fällt vielmehr mit einem *technischen* Stadium in der Entwicklung menschlicher Kognition zusammen, einer Phase, in der derartige Elemente einer materiellen und kompositorischen Syntax wichen, die das Potenzial hat, semantischen Gehalt zu erlangen. An solch einem evolutionären Schauplatz erweisen sich Parerga als untrennbar von der Reproduktion von Handlung und Verhalten als operative und supplementäre *techné* der Kognition selbst (vgl. Thwaites 2017).

Dieses ‚Parergon im erweiterten Feld‘ erlaubt es nun, darauf zu beharren, dass in den seriellen Bild-im-Rahmen-Werken von EVSPVS noch etwas anderes am Werk ist, etwas, das sich einer bloß protokollarischen Betrachtung entzieht. Selbst wenn wir annehmen, dass die Bilder in Bezug auf die materielle Grundlage ihrer Darstellung dem Zufall entspringen, trifft dies nicht auf ihre Auswahl selbst zu. Jedes Bild wurde aus Online-Foren bezogen, die sich hinter Paywalls und an der Grenze der Legalität befinden und auf die Zirkulation von Tatortfotografien spezialisiert sind – sei es *smut*, *snuff* oder gerichtliches Beweismaterial. Von der klar umrissenen Nutzerbasis lässt sich sagen, dass sie allesamt eigenwillige *forensische Interessen* teilen. Als vorgefundene Bilder sind sie nicht nur bereits gesichtet worden, sondern kamen bereits zum *Einsatz* als besondere Typologie der Repräsentation, wobei sie gerade hinsichtlich ihres Potenzials zum Einsatz kamen, „als Träger von Informationen zum Zustand eines Tatorts“ (Porter 2011, 40) zu funktionieren. Angesichts dessen, dass es die ‚Vorsehung‘ (oder das Schicksal?) von Kunstwerken ist, zu Dokumenten zu gerinnen – häufig als Endpunkt museologischer Prozesse –, geht diese Inszenierung keineswegs ins Leere. EVSPVS würden betonen, dass im Hinblick auf Kunstwerke alles, was zu deren Genese in Betracht gezogen werden muss, bereits in ihnen präsent ist, sofern man es versteht, wie und wonach zu suchen ist. Entsprechend verhält es sich im *Fall* eines Tatorts: Wird dieser sachgerecht analysiert, kann alles Relevante enthüllt werden, was zur Rekonstruktion eines Verbrechens notwendig ist. Derrida wiederum lenkt den Blick darauf, wie Kants dritte Kritik selbst einen „Polizeidiskurs“ rund um das Parergon entfaltet: Es erscheint als Verdächtiges, potenziell Verderbliches, das an seinen Platz verwiesen werden muss. So wie der Status der forensischen Fotografie als Zeugnis, ist auch der Kunststatus auf institutionelle Absicherung angewiesen – wenn nicht gar zunächst auf die vermittelnde Rolle eines Marktes, der darüber entscheidet, was als zulässig, verlässlich und beweiskräftig gilt und was nicht.

Laut einer frühen Lektüre Derridas durch Craig Owens (1979) – der nebenbei auch als erster Derridas Aufsatz übersetzte, der im Vorjahr auf Französisch erschienen war – ist es eine Grundvoraussetzung ästhetischer Urteilskraft, dass sie kausal verwoben ist mit dem, was für Derrida ein konstantes Motiv darstellt: das Parergon als Supplement im Rahmen einer „permanenten Komplizenschaft der westlichen Ästhetik mit einer bestimmten Zeichentheorie“, die dessen „kompensatorische Funktion“ bestimmt (43). Diese ‚Ausgangs-Lage‘ zieht für Owens folgerichtig einige Fragen nach sich, wie etwa: „Was wäre, wenn sich zeigen ließe, dass die Philosophie, um überhaupt mit Kunst umgehen zu können, sie stets als semiotisches Phänomen behandelt hat? Dass die grundlegenden Voraussetzungen, die den ästhetischen Diskurs organisieren, identisch sind mit jenen, auf denen die Semiotik beruht? Dass die Bildkünste immer wieder der Sprache untergeordnet wurden, und dass jede Hierarchie der Künste auf linguistischen Kriterien basiert? Und dass die Semiotik letztlich selbst (eine Ausweitung der) Ästhetik ist?“ (42 f.). An dieser Stelle wäre es angemessener, sich auf die gerahmten Bilder zu beziehen und sie beim Namen zu nennen: So wie das Bild in Bezug auf den Rahmen akzidentiell ist, so ist auch die Einordnung dieser Objekte als Kunstwerke sekundär gegenüber ihrer materiellen und konzeptuellen Bestimmung als *technische Objekte*. Dies verweist nicht zwangsläufig auf jenes Feld der Interpretation, in dem ein Objekt ‚etwas tut‘, sondern vielmehr auf jenes, in dem es zum Gegenstand von Handlungen wird – als das, *womit* etwas getan wird. Bilder dienen in der forensischen Analyse und Beweisführung exemplarisch – sofern solche Bilder, Informationen oder Daten als zulässig gelten – und unter jeweils gültigen normativen Voraussetzungen vermag jedes Bild auch zu einem Beispiel der Kunst generell werden. Es könnte sogar treffend sein zu behaupten, dass EVSPVS mit der Ausarbeitung dieser seriellen Arbeit nichts weiter anstreben, als *Beispiele für Kunst* anzuführen. Eine solche konzeptuelle Rahmung könnte sich als dienlich erweisen, das Werk, beziehungsweise die Werke, kritisch zu durchdenken, und folglich – wie EVSPVS (oder zumindest EVS) betonen – einer kritischen Haltung als Form von ‚Komplizenschaft unter Vorbehalt‘ Raum zu geben.



Ellis & Parker von Sternberg, 24.1305.A, 24.1305.C, 2025, digitaler C-Print, Optium AR UV Museum-Acrylic, Aluminium, 33,02 x 24,13 cm, 29,21 x 22,86 cm

Bezüglich dessen, was wir als Kunstwerk oder als das forensische, distribuierte Bild bezeichnen, umfasst deren institutionell oder kommerziell legitimierte Präsentation als Dokumente oder Ausstellungsobjekte eine Vielzahl sozialer, ökonomischer, rechtlicher, kultureller und interpretativer – allesamt *technischer* – Mechanismen, durch die ihr Erscheinungsbild oder ihre Wissensvermittlung limitiert, abgesteckt und definiert wird, wobei keine dieser Festlegungen garantiert werden kann. Gerade dadurch lässt sich nachvollziehen, wie Formen, Objekte und Praktiken, die auf den ersten Blick sekundär, unterstützend oder gar *supplementär* erscheinen mögen, aktiv die sozialen und kulturellen Bedingungen prägen, in denen Bedeutung und Autorität entstehen und in denen materielle Praktiken mit normativen Ordnungen in Berührung kommen oder sich mit ihnen überschneiden. Dass sich solche Konturen, Verfahren und

Operationen nur schwer verorten oder erkennen lassen, liegt wesentlich an der weitverbreiteten Verinnerlichung *ästhetischer Urteilskraft* durch eine generalisierte und willfähige Bildexpertise, die nach Kant eine Amnesie im Hinblick auf die eigene Verstrickung in solche Urteile kultiviert hat. Wie Peter Fenves (2008) in seiner Lektüre dieses Problems hervorhebt, ist diese Amnesie – auch wenn er sie nicht explizit so nennt – symptomatisch dafür, dass die Erörterung dessen, was ästhetische Urteilskraft für das Erkenntnisvermögen impliziert, auf Kosten der technischen Begriffe der dritten Kritik erfolgt, weil Kant „nur darauf achtet, dass dies nicht für das genommen wird, was es aussagt, nämlich dass das grundlegende Problem der Ästhetik weder jenes der ‚natürlichen Schönheit‘ noch jenes der ‚schönen Kunst‘ ist, sondern vielmehr das der *technischen Erscheinungen*. Diese Erscheinungen verlangen nicht nach ästhetischer Reflexion. Sie verlangen vielmehr nach Apparaten, in und durch die sie als solche in Erscheinung treten können.“ (101)

Doch erneut stellt sich das phänomenologische Problem. Ist das Rahmende, dessen *Blickwinkel*, nicht selbst etwas, das stellvertretend für die Betrachtenden agiert oder auf sie einwirkt? Lässt sich durch Darstellung, Imitation oder Nachahmung jene Reaktion des Wiedererkennens (*recognition*) hervorrufen, die von dem „glatt präparierten Feld“ antizipiert wird? Um solche Fragen adäquat zu beantworten, müsste man bereits wissen, weshalb Bilder in Bezug auf das sie unter einen Begriff domestizierende Rahmungsgefüge als „akzidentiell“ gelten. In seinem Aufsatz „The Politics of Framing in the Late Nineteenth Century“ erinnert John H. Pearson (1990) daran, dass „das Bestreben nach dauerhafter Kontrolle über das Kunstwerk als semiotisches Feld und als ökonomisches Gut ein seit jeher geteiltes Anliegen von Malern und Schriftstellern ist, die üblicherweise die Kontrolle über ihre Leinwände und Narrative preisgeben, sobald der Schaffensprozess dem Prozess der Rezeption weicht.“ (15) Eines seiner nach wie vor relevanten Beispiele führt die Antagonismen zwischen niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts und Rahmenmachern vor Augen, denen vorgeworfen wurde, „eine fremde Präsenz einzufügen“, weil ein Rahmen „die Komposition des Künstlers in die ergänzende Übertragung oder Interpretation eines anderen Handwerkers einbetten.“ (16)

An dieser Stelle möchte ich anregen, dass gerade diese historischen Antagonismen und das Verlangen, sie umzukehren – das heißt, ihre eigenen Regeln rekursiv auf die Struktur selbst zurückzuprojizieren (*to map back onto the structure itself*) – das zentrale Interesse von EVSPVS bilden. Es gibt keinen eigentlichen Ursprungspunkt im kreativen Prozess, denn ganz gleich, wie mit Kunst verfahren wird: Alles ist letztlich ein Geschehen von Konsum und Abfall, von Subtraktion, Addition, Teilung, von Transaktion und Aneignung usw. Für Pearson (im Unterschied zu Schapiro) ist der Rahmen eine Art Grundstücksgrenze oder Stadtmauer, die die künstlerische Autorität neu positioniert, die darauf abzielen, ein gebildetes, ihren eigenen Gütern verpflichtetes Publikum zu kultivieren (einschließlich der darin liegenden kolonialen Implikationen). Der Rahmen lässt sich dabei sowohl als „Infizierung der Komposition mit fremden Belangen“ als auch als „Verjüngung des semiotischen Feldes“ (29) betrachten. Es spricht vieles dafür, dass die Kategorie künstlerischer Subjektivität erst relativ spät als konstruierte Form in Erscheinung tritt, die aufs Engste mit einer institutionellen Methodologie verknüpft ist, die die *Rezeption des Werks* als technische Abstraktion organisiert und Kunst durch die unsichtbare Arbeit des kultivierten Publikums aufwertet. Man könnte dies im Anschluss an Jonathan Crary (1992) als eine *Technik des Betrachters* bezeichnen, wobei dessen Geschichte wesentlich tiefer in die Zeit vor dem 19. Jahrhundert reicht, als Crarys Studie annimmt. Sie dehnt das Kunstwerk über die Erscheinung von Objekten im Ausstellungsraum hinaus aus in ein „relatives Anderswo“ von Verträgen, schriftlichen und mündlichen Vereinbarungen, Auslegungen und Normen, die, sofern sie die Erscheinung betreffen, dem Kunstwerk zwar äußerlich sein mögen, es in Wahrheit aber ontologisch strukturieren.

Man könnte dies als das allgemeine „Begriffsschema“ des Kunstwerks bezeichnen – ein Begriff, den Derrida Kant entnimmt und als Voraussetzung ästhetischer Erfahrung versteht, „um über eine *Begriffsmechanik* zu verfügen, der nichts widerstehen kann.“ (65) Es handelt sich um eine Art *ausrichtende Einschätzung* (*vectorial assessment*), die Derrida dazu veranlasst, die Möglichkeit und Notwendigkeit einer „kritischen, systematischen und typologischen Geschichte des Rahmens“ für notwendig zu erachten (77–78). (Derrida bezieht sich hier explizit mit Blick auf Schapiro auf eine nicht-mimetische Syntax und auf die *Gesamtheit* der Schriften von Jean-Claude Lebensztejn). Wie zu erwarten, geht es hier um eine Form der Prothese – ein Gedanke, der bereits zu Beginn des Parergon-Kapitels entfaltet wird: Ästhetische Urteile, so wird in Erinnerung gerufen, beruhen keineswegs auf Modellen, Begriffen und Problemen, „die vom Himmel gefallen“ sind, sondern wurden „zu bestimmten Zeiten auf bestimmte Weise hervorgebracht. Dieses Gefüge bildet ein System, eine umfassende Logik und eine Enzyklopädie, in der die schönen Künste eine besondere Stellung einnehmen. So wie auch die *agrégation de philosophie* eine Geschichte und ein System bilden.“ (18)³



Ellis & Parker von Sternberg, 2201258A, 2022,
Kirschholzrahmen, stoffbezogene Rückwand und Leisten,
Museumsglas, Digitaler C-Print, 24,77 × 29,84 cm



Ellis & Parker von Sternberg, 222263A, 2022, schwarz
gebeizter Ahornrahmen, Optium AR UV Museum-Acrylic,
Digitaler C-Print, 25 cm × 17,25 cm

In einem deutlich späteren Abschnitt von *Die Wahrheit in der Malerei*, reflektiert Derrida über die Kartusche in der Ornamentik als funktionale Form, die man eher aus der Rahmung und Metadaten-Codierung frühneuzeitlicher Karten kennt. Als parergonale Einbettung „bezeichnet sie jene Art künstliches Modell, das bereits einer *téchne* entspringt. Das Modell, das Exempel, ist somit ein Artefakt, ein konstruiertes, mitunter vollständig konstruiertes, instruiertes, fabriziertes Referenzgefüge.“ (195) Dieses Artefakt ist zudem Inbegriff jener supplementären Perversion, die als Symptom der inneren Spannung des Kunstwerks auftritt – einer nicht-mimetischen Syntax, sei sie sprachlicher oder anderer Art – und des Erscheinens von „Schrift, die der Ausstellung eingeschrieben wird.“ (222) Es bleibt kaum je explizit ausgesprochen und bleibt doch allgegenwärtig angedeutet: Die Kartusche, sie ist der totgeborene, verfälschte Wandtext, die Pressemitteilung, der kritische Essay.

3. Fazit: Eine instabile Ökonomie der Verlässlichkeit

Was ist es, das innerhalb der Gewissheit des Rahmens so ungewiss bleibt? Der vorliegende Versuch plädiert dafür, das Parergon nicht bloß als ‚Beiwerk‘ zu begreifen, das an der Immanenz des Kunstwerks teilhat und

für sie eintritt, sondern als angemessenes begriffliches Rüstzeug, um jene eingebetteten und erweiterten Verweisungszusammenhänge zu verstehen, die Kunstwerke überhaupt erst qualifizieren, sie legitimieren und konditionieren. Nach Duro bietet das „erweiterte Parergon die Möglichkeit, einen Wert jenseits seiner Beziehung zum Rahmen oder zur Grenze zu erkennen, einen Wert, der Auskunft gibt über Protokolle und Normen, die die Basis der Kunsttheorie sowohl in der Antike als auch in der frühen Neuzeit bilden.“ (2019, 31) Schapiros Hinweis, dass solche Protokolle und Normen tief in der Menschheitsgeschichte verankert sind und als Beleg einer *technischen Urteilskraft* (*technical sapience*) gelten können, öffnet einen weiteren Horizont. Dies erlaubt uns, zu erkennen, wie Muster, Modelle und Rahmen – allerlei Formen von Parerga – in den letzten Jahrzehnten auch für die kognitive Anthropologie als interdisziplinäres Forschungsfeld an Bedeutung geworden haben, insbesondere im Hinblick auf die Verteidigung der Idee von „kulturellen Modellen“ (vgl. Bennardo, De Munck und Chrisomalis 2024). Kulturelle Modelle sind normativ, bevor sie deskriptiv werden, und funktionieren überwiegend wie begriffliche Schemata: Sie stellen sozial verankerte kognitive Strukturen dar, die es Individuen ermöglichen, die Welt in ihrer jeweiligen Kultur zu interpretieren, zu prognostizieren und so zu handeln, dass sie mit den Deutungsordnungen vielfältiger Gemeinschaften in Einklang bleiben. Genau darin besteht die Normativität des Rahmens: Ein kulturelles Modell rahmt Erfahrung, filtert Auffälligkeiten und stellt im Vorfeld jene verständigen Vermögen (*sapient capacities*) bereit, die vorausschauend festlegen, was in einem bestimmten Kontext „gesehen“ oder „gedacht“ werden kann. Kulturelle Modelle sind kognitive Parerga – sie sind weder ausschließlich im Geist noch außerhalb desselben zu verorten, sondern intersubjektiv verankerte Rahmungsapparate, die Interpretation überhaupt erst ermöglichen und zugleich regulieren.

Kurz gesagt, was uns bei der Betrachtung dieses seriellen Werks begegnet, ist die Nachbildung, Wiederholung und Reproduktion des Raums beziehungsweise der Räume der Reflexion selbst: das Modell als Produkt; ein verlässliches Produkt, das zu seiner Reproduktion auffordert. Es ist eine entsprechend *dreckige Unterseite*, schmutzigen Schuhen gleich, bei denen die normierte Erwartung von Authentizität vielmehr dazu angelegt ist – oder rückwirkend konstruiert wird – das methodische Pathos einer Phänomenologie in den technischen Erscheinungen, die ästhetischem Urteil unterworfen werden, freizulegen. „Verlässlichkeit“ (Deutsch im Original, A.d.Ü.) ist ein Wort, das Derrida von Heidegger übernimmt, um jenes „Wodurch“ zu benennen, durch das Rahmung und Verdichtung von Darstellung ihre zutiefst disziplinierende Kraft entfalten können – denn Darstellung setzt Übereinstimmung und Bindung voraus. Können wir uns auf das Produkt einigen, wissen wir, dass man „auf das Produkt zählen kann. Das Produkt ist verlässlich. Es ist nur dann nützlich, wenn wir seiner Verlässlichkeit vertrauen können.“ (Derrida 2020, 348) Dieses Wort, mit all seinen Implikationen, stellt „eine Übersetzungsschwierigkeit dar, die keineswegs nebensächlich ist.“ (355) Derrida merkt an, es könne auch als „Festigkeit“ übersetzt werden, doch keine der möglichen Bedeutungen offenbart letztlich, worauf sich die Zuverlässigkeit oder Verlässlichkeit tatsächlich bezieht.

Folgen wir Duro, so wird deutlich, dass dieser Anordnung keinerlei Notwendigkeit innewohnt – auch wenn sie, im Unterschied zu Schapiro, technischer Kognition bedarf. Die historische Epistemologie lehrt uns – wie etwa das Einschreiben der linearen Perspektive in die visuelle Wahrnehmung als konzeptuelles Instrument einer „postbiologischen Funktion“ (vgl. Wartofsky 2012) –, dass Parerga ebenso wie das „glatt präparierte Feld“ bloß kontingente historische Erscheinungsformen sind. Die Tatsache, dass wir uns darauf verlassen, dass Kunst aus dem *Inneren des Werks* heraus etwas offenbart – das heißt, was auch immer an der Schnittstelle von Bild- und Rahmenrand sichtbar wird –, ist genauso zufällig wie die Bilder selbst und letztlich eine Aporie der Philosophie. Kunstwerke verlangen nach einer Form von Verlässlichkeit, aber eben diese ist nie zuverlässig, sondern immer schon supplementär, instabil und vermittelt – genau deshalb, weil, wie Fenves bemerkt, der Verlässlichkeit immer schon eine technische Vermittlung vorausgeht.

Eine Kartusche kann unmittelbar oder vermittelt eingebettet sein. „[J]eder Titel ist selbst eine Kartusche, gefangen in der (parergonalen) Struktur einer Kartusche.“ (Derrida 2020, 236) Die Rechnungsnummer des Rahmenbauers katalogisiert, benennt und dokumentiert das Werk: 2201258C. Die Rekursionen gleichen einer semiotischen Matrjoschka, denn nicht bei jedem Parergon handelt es sich um eine Kartusche, doch ist jede Kartusche ein Parergon und sämtliche Parerga sind wiederum Modelle, eines davon – gewissermaßen eine Etappe dieses Prozesses – ist etwa „black stain gloss maple frame, Optium AR UV Museum acrylic“. Was den „expressiven Rahmen“ der Kartusche betrifft, so hat Chet Van Duzer (2023) eine bemerkenswerte, durchaus von Derrida beeinflusste Studie vorgelegt, in der er diese frühneuzeitlichen Inschriften als meta-, para- und auch „unvermeidlich antikartografisch“ dechiffriert, da „sie einen Teil des kartografischen Raums einnehmen und ihn unserem Blick entziehen“ (44). Es ist nicht nötig, hier erneut die Konsequenz dieser „institutionellen Drapierung“ auszuführen, die etwa den Namen des Königs, des Künstlers, des Stifters, das Datum, die Zuschreibung anführt – all das, was das andernfalls anonyme sichtbar macht und gleichzeitig anderes dem Blick entzieht.

Ein Beispiel für die stilistische Nachahmung und Transponierung der Kartusche findet sich im Comic. Auch dort dient sie, ganz wie in der Kartografie, dazu, Metadaten zu Urheberschaft, Territorium, Handlung und anderen Kontexten anzugeben, und avanciert gleichzeitig zum grafischen Gestaltungselement, das das Panel rahmt, das wiederum selbst vom „Hyperrahmen“ der Seite umfasst wird (vgl. Groensteen 2017). Wenn die Gegenwartskunst einen analogen Hyperframe kennt, dann liegt er in der Trennung zwischen dem Ort des liberalen künstlerischen Subjekts, dem Atelier, und dem Raum händischer und technischer Arbeit, einer Struktur, die sich im kontemplativen Ausstellungsraum fortsetzt (zu deren Geschichte siehe Beech 2020). In ihrer Komplizenschaft mit dem „in die Ausstellung eingeschriebenen Text“ ist die Kartusche zugleich parasitär und korrosiv, während sie den kulturellen Modellen, die für das Verständnis von Kunst relevant sind, etwas hinzufügt. Übt Geschichte eine zersetzende Wirkung auf Bedeutung aus? Sie unterbindet jedenfalls, dass Bilder je in einem anderen *Rahmen* als jenem betrachtet und ermessen werden, in dem sie als *Kunstwerke* operationalisiert wurden und in dem sie beispielhaft für etwas „sehr Schreckliches und Komplexes“ (EVS 2023, 12) stehen.



Ellis & Parker von Sternberg, 2200752A, 2022, schwarz glänzender, gebeizter Ahornrahmen, Optium AR UV Museum-Acrylic, Digitaler C-Print, 17,46 × 22,54 cm

Dies sei nur eines von vielen hervorstechenden Merkmalen dieses Musters. In Eva Schürmanns Wittgenstein'schen Annäherung an die parergonale Verfassung von Kunstwerken (2023) zeigt sich, dass „bei den Perspektivierungen, die künstlerische Darstellungen jeglichen Mediums vornehmen, indem sie Deutungsrahmen und die ihnen eigenen Denkmuster offenlegen oder infrage stellen, eine *andere Form* von

Rahmung ins Spiel kommt“ (47, Herv. i.O.) Ein ikonisches Beispiel hierfür ist die optische Täuschung der Wittgenstein'schen Kaninchen-Enten-Illusion und der damit verbundene Begriff des „Aspektsehens“ – bei dem die Spannung zum Tragen kommt zwischen Denken und Darstellen, die notwendig ist, um etwas als etwas zu sehen. So schlecht ihr Ruf auch sein mag: Das spekulative Design erweist sich als verwandter Bereich, der zunehmend verfeinert wurde und seine präziseste Auslegung wohl in Benedict Singletons Überlegungen findet (2013, 2014, 2014). Singleton folgt einer generellen Skepsis gegenüber Design – insbesondere hinsichtlich jener, die uns weismachen wollen, beim Entwerfen nicht an der Manipulation menschlichen Verhaltens mitzuwirken. Wir bilden uns ein, dass uns in der Auseinandersetzung mit Design eine ethische Atempause gegönnt wird, obwohl Design im Grunde fast nichts anderes im Sinn hat, als unsere Wahrnehmungen, Handlungen und Überzeugungen zu beeinflussen und zu lenken. Design ist eine Tätigkeit, die zurückgreift auf das, „was die alten Griechen *mētis* nannten – die Art von Intelligenz, die sich beim Bau einer Falle manifestiert und einen gewissen hinterlistigen Einfallsreichtum bezeichnet.“ (Singleton 2014, 17)

Was schließlich zutage tritt ist eine Form der „umgekehrten Forensik“ hinsichtlich des Bildes und des Kunstwerks als Bildobjekt – im Gegensatz zu der philosophischen Weltauffassung, „die der forensischen Arbeit ähnelt, indem sie den Modus Operandi der Welt rekonstruiert, ausgehend von den Beweisstücken, die ihre eigenen Verbrechen hinterlassen.“ (Singleton 2014, 26) Der *Schauplatz*, den ein Kunstwerk inspiziert, soll in diesem Sinne als *verlässlich* gelten. Doch das, was uns in EVSPVSs Rahmenprojekt begegnet, ähnelt eher der Falle eines Jägers, in der ein spekulatives Verfahren einen koordinierten Ort von Konfrontation und Kooperation bereitstellt. Eine Falle ist nicht etwas, das „darauf abzielt, über ein Tier ‚Herr‘ zu werden, es in einem fairen Kampf körperlich zu bezwingen, sondern vielmehr die unwissentliche Mithilfe des Tieres an seinem eigenen Unglück in Anspruch nimmt.“ (Singleton 2014, 24)

Literatur

- Beech, Dave. 2020. *Art and Labour: On the Hostility to Handicraft, Aesthetic Labour and the Politics of Work in Art*. Historical Materialism, Vol. 213. Brill.
- Bennardo, Giovanni, Victor C. De Munck, and Stephen Chrisomalis, hrsg. 2024. *Cognition In and Out of the Mind: Advances in Cultural Model Theory*. Springer Nature.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press.
- Derrida, Jacques. 1979. „The Parergon.“ Übersetzt von Craig Owens. *October* 9: 3–41.
<https://doi.org/10.2307/778319>.
- . [1978] 2020. *The Truth in Painting*. University of Chicago Press.
- Drucker, Johanna. 1994. *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*. Columbia University Press.
- Duro, Paul. 2019. „What Is a Parergon?“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77 (1): 23–33.
- . 2020. „From Work to Frame.“ *Art History* 43: 221–25. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12488>.
- Fenves, Peter. 2008. „Technica Speciosa: Some Notes on the Ambivalence of Technics in Kant and Weber.“ In *Experimenting: Essays with Samuel Weber*, edited by Simon Morgan Wortham and Gary Hall. Fordham University Press.

- Groensteen, Thierry. 2007. *The System of Comics*. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. University Press of Mississippi.
- Owens, Craig. 1979. „Detachment from the ‚Parergon.‘“ *October* 9: 42–49. <https://doi.org/10.2307/778320>.
- Pearson, John H. 1990. „The Politics of Framing in the Late Nineteenth Century.“ *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 23 (1): 15–30.
- Porter, Glenn. 2011. „A New Theoretical Framework Regarding the Application and Reliability of Photographic Evidence.“ *International Journal of Evidence and Proof* 15 (1). <https://doi.org/10.1350/ijep.2011.15.1.367>.
- Schapiro, Meyer. 1972–73. „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs.“ *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6 (1): 9–19.
- Schürmann, Eva. 2023. „Frame and Framing as Transformative Practices: On the Parergonal Constitution of Artworks.“ In *Wittgensteinian Exercises*. Brill Fink.
- Simmel, Georg. [1902] 1994. „The Picture Frame: An Aesthetic Study.“ *Theory, Culture & Society* 11 (1): 11–17.
- Singleton, Benedict. 2012. „On Craft and Being Crafty: Human Behaviour as the Object of Design“, PhD diss., University of Northumbria at Newcastle (United Kingdom).
- . 2013. „Maximum Jailbreak.“ *e-flux Journal* 46 (June). <https://www.e-flux.com/journal/46/60088/maximum-jailbreak>.
- . 2014. „Speculative Design.“ In *Speculative Aesthetics*. Edited by Robin Mackay, Luke Pendrell, and James Trafford. Urbanomic.
- Thwaites, Denise. 2017. „Danto, Derrida and the Artworld Frame.“ *Derrida Today* 10 (1): 67–88. <https://doi.org/10.3366/drt.2017.0143>.
- Van Duzer, Chet. 2023. *Frames that Speak: Cartouches on Early Modern Maps*. Vol. 2. Brill.
- von Sternberg, Ellis, and Parker von Sternberg. 2023. *New Works*. King’s Leap Editions.
- Wartofsky, Marx W. 2012. *Models: Representation and the Scientific Understanding*. Vol. 48. Springer Science & Business Media.