
Kommentar zu *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* von Louis Marin

Markus Klammer

AM 18. NOVEMBER 1902 erschien in der bei August Scherl in Berlin verlegten Zeitung *Der Tag* ein hegelianisch gefärbter Essay Georg Simmels. Dieser trug den Titel *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch* und unternahm es, den Rahmen gemalter Bilder nicht bloß als zierendes Beiwerk zu verstehen, sondern als konstitutives Element einer bestimmten Art von Bildlichkeit, die eine kontemplative Betrachtungsweise fordert und die Walter Benjamin knapp drei Jahrzehnte später als »auratisch« bezeichnen würde.¹ Der Rahmen, so Simmel, dichte das Bildfeld nach Außen ab und konstituiere das Werk allererst als ein »Ganzes für sich«, als eine »Einheit aus Einzelheiten«, die nicht weiter Teil einer größeren Einheit sei. Durch den »unbedingten Abschluss« des Rahmens gerate das Bild zu einer Welt für sich und werde als ästhetisches Phänomen genießbar.

Simmel fasst den Rahmen in doppelter Bedeutung: Einmal ist er ein konkretes Ding unter Dingen an einem bestimmten historischen Ort in einer empirischen Welt, das andere Mal fungiert er als ein formales Prinzip der Abschottung und »Verinselung« des gemalten Bildes, das eine entscheidende Analogie zum modernen Verhältnis von Individuum und Gesellschaft birgt: Der Rahmen ist ein Generator von Autonomie.² Er verkörpert – freilich im Ästhetischen – eine utopische Lösung der fundamentalen Antinomie modernen Lebens: mechanisches, partikuläres Element einer Gesamtheit zu sein, wie sie von Fabrik, Staat, Armee oder Geldwirtschaft gebildet wird, und zugleich »autonome[s] Ganze[s] für sich selbst zu sein«.³

Diese Denkfigur mutet in der Rückschau seltsam vertraut an, stellt sie doch eine der zentralen Achsen in Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* dar. Als sich Louis Marin 1988 in dem hier erstmals in deutscher Sprache veröffentlichten Aufsatz *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* auf den Berliner

¹ Vgl. Georg Simmel: *Der Bilderrahmen* (1902), in: ders.: *Gesamtausgabe* 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 101–108, hier S. 101 f.

² Simmel: *Der Bilderrahmen* (wie Anm. 1), S. 106–108.

³ Ebd., S. 107.

Soziologen bezieht,⁴ tut er dies ohne Umweg zu Adorno. Marin war einer der führenden Vertreter einer semiotischen Kunstgeschichte, wie sie sich vor allem in Frankreich im Gefolge des Poststrukturalismus herausbildet hatte. Er lehrte von 1977 bis zu seinem Tod im Jahr 1992 an der EHESS in Paris und war langjähriger Visiting Professor am Humanities Center der Johns Hopkins University in Baltimore. Marin befasste sich immer wieder mit Phänomenen der Rahmung und der Grenzziehung, etwa in Studien zu Poussin und Caravaggio,⁵ aber auch in seinem frühen Buch zur Geschichte und Struktur von Utopien, das einen thematischen Bogen von Thomas Mores Gründungstext bis zur künstlerischen Praxis von Iannis Xenakis und zu Disneyland als degenerierter Utopie schlägt.⁶ Der aus einem Vortrag am Centre Pompidou hervorgegangene Essay ist einerseits als Zusammenschau der verstreuten Überlegungen zum Rahmen zu begreifen, andererseits lässt er einen starken Willen zur systematischen Durchdringung des bisher Geleisteten erkennen. Der mehr als siebzig Fußnoten umfassende Anmerkungsapparat legt darüber hinaus nahe, dass der Text nicht als Abschluss, sondern als Grundbaustein für ein umfangreicheres, nicht mehr geschriebenes Werk gedacht war. Die Praxis, mit Versatzstücken bereits fertiggestellter Untersuchungen zu arbeiten, zieht sich durch Marins Vorträge und Aufsätze. Der Autor selbst hat sie in einem Essay über ästhetische und politische Funktionen des Zitats in Bildern und Texten auf ironische Weise reflektiert.⁷

Das Interesse für die kreative, ja anarchische Dimension der Überschreitung vorgegebener und der Etablierung neuer Rahmungen teilt Marin mit der soziologischen Rahmentheorie Erving Goffmans, die dieser 1974 unter dem Titel *Frame Analysis* vorstellte.⁸ »Frames« sind soziale Strukturen, welche die Interpretation aller nur denkbaren Phänomene durch Individuen regeln. Goffman legt den Begriff äußerst weit an: »Frames« müssen keinesfalls institutioneller Natur sein, auch Glaubenssysteme, Mythen, vorgefasste Meinungen, moralische und politische Überzeu-

⁴ Das französische Original beruht auf einem Vortrag, den Marin am 10. Dezember 1987 am Centre Georges-Pompidou in Paris hielt. Siehe Louis Marin: *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 24 (été 1988), S. 24–81.

⁵ Siehe Louis Marin: *Die Malerei zerstören* (1981), Berlin 2003; Louis Marin: *Variations on an Absent Portrait. Poussin's Self-Portraits, 1649–1650* (1983), in: ders.: *Sublime Poussin*, Stanford, CA 1999, S. 183–208; Louis Marin: *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten. Poussins Arkadische Hirten* (1980), in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 142–168.

⁶ Siehe Louis Marin: *Utopics. Spacial Play* (1973), Atlantic Highlands, NJ/London 1984.

⁷ Vgl. Louis Marin: *Jasper Johns. Über das Zitat* (1989), in: ders.: *Texturen des Bildlichen*, hrsg. von Till Bardoux und Michael Heitz, Zürich/Berlin 2006, S. 125–148.

⁸ Vgl. Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Human Experience* (1974), Boston, MA 1986.

gungen, ja persönliche Erfahrungen können als Zuschreibungsrahmen sozialer Bedeutungen fungieren.⁹ Dass soziale Rahmen »brechen«, dass man sie überschreiten kann, dass sich spielerisch neue Rahmen einrichten lassen, dass Rahmungen zeitweilig suspendiert werden können, macht das intellektuelle Ethos des Buches aus.

Auch für Marin stellen Rahmenstrukturen anthropologische Grundparameter dar. Sie erfüllen epistemologische, politische, ökonomische, ästhetische, juristische, soziale und religiöse Funktionen. Die Rede von »Rahmen« ist jedoch keine bloß metaphorische wie bei Goffman. Marin geht von konkreten Rahmungen und Begrenzungen von Bildern aus – »cadre« kann auch die schiere Grenzlinie des Bildausschnitts meinen¹⁰ – und untersucht, auf welche Weise sie die jeweilige Organisation des Bildfeldes in der europäischen Kunst seit der Frühen Neuzeit bestimmen. Rahmenstrukturen von Bildern dienen ihm als Paradigma für Operationen des Rahmens überhaupt. Aus der Analyse ästhetischer Funktionen von Rahmungen im Œuvre verschiedener Künstler sowie in unterschiedlichen historischen Situationen gewinnt er Strukturelemente einer quasi-transzendentalen Theorie des Rahmens,¹¹ die er in einem zweiten Schritt auf Bereiche jenseits der Ästhetik und der Künste überträgt. Während unter den geisteswissenschaftlichen Großprojekten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abstrakte Operationen des Grenzziehens auch in der Systemtheorie Niklas Luhmanns eine entscheidende Rolle spielen und Rahmen als Parerga und Supplemente in Jacques Derridas Differenzphilosophie prominent verhandelt werden,¹² zeichnet sich Marins Herangehensweise durch die stete Bezugnahme der Theoriebildung auf die Strukturen

⁹ Anders als Goffman fasst Craig Owens in seinem klassischen Essay zur institutionskritischen Kunst den Rahmen dezidiert als institutionellen Rahmen, der im buchstäblichen Sinn die räumliche Struktur des Ausstellungsraums und im metaphorischen Sinn den ideologischen Rahmen der ästhetischen, politischen und ökonomischen Praktiken meint, die sich in diesem Raum verkörpern, vgl.: Craig Owens: *From Work to Frame, or, Is There Life After »The Death of the Author«?*, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, hrsg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger und Lynne Weinstock, Berkeley, CA/Los Angeles/Oxford 1994, S. 122–139.

¹⁰ Die Rahmensemantiken in Marins Essay sind äußerst reich, die Bedeutungsfelder der einzelnen Begriffe changieren jedoch in für Marin typischer Weise und überlagern sich zum Teil. Es finden sich »cadre« (Rahmen), »cadrage« (Rahmung/Kadrierung), »encadrement« (Einrahmung/Einfassung), »bord« bzw. »bordure« (Rand/Kante/Bordkante/Saum/Ufer), »rebord« (Fenstersims), »frontière« (Grenze), »limite« (Grenze, Grenzlinie), »horizon« (Horizont).

¹¹ »Quasi-transzendental« nennt Michel Foucault jene Strukturen, die ein Feld empirisch beobachtbarer Erscheinungen bestimmen, selbst jedoch jeglicher direkten Beobachtung unzugänglich sind, vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt am Main 1974, S. 300–310.

¹² Siehe Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (1978), hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1992, S. 15–176.

konkreter Werke und die historische künstlerische Praxis aus. Die enge Verflechtung geschichtlich spezifischer Werkgestalten mit formalen Strukturelementen des Rahmens macht die Stärke des Ansatzes von Marin aus.

Marins Rahmen-Essay weist erstaunliche Parallelen zu Simmels Argumentation auf, auch wenn dieser nur in einer einzigen Fußnote Erwähnung findet und sich die historischen Quellen und Beispiele Marins deutlich unterscheiden.¹³ Wie Simmel versteht Marin den Rahmen, der sich um gemalte Bilder fügt, sowohl in buchstäblicher als auch in metaphorischer Bedeutung. So bezeichnet »Rahmen« (*cadre*) bei Marin zum einen konkrete, kunsthistorisch und kulturgeschichtlich analysierbare Objekte, zum anderen aber meint der Terminus ein »objet théorique«.¹⁴ Als »theoretisches Objekt« ist der Rahmen eine Bedingung der Möglichkeit von »Repräsentation« überhaupt, die seit der Frühen Neuzeit nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch in Bildern selbst thematisch wird. Marins Repräsentationsbegriff ist maßgeblich bestimmt von seiner frühen Studie über die sogenannte *Logik von Port-Royal*, eine erstmals 1662 erschienene zeichentheoretische Abhandlung, die von Antoine Arnauld und Pierre Nicole verfasst wurde und die Marin einer poststrukturalistischen Relektüre unterzieht.¹⁵ Wie bei Michel Foucault ist »Repräsentation« auch bei Marin ein zugleich epistemologischer, ästhetischer und politischer Begriff, jedoch mit Akzent auf dem Ästhetischen. Über die Analyse spezifischer ästhetischer Konstellationen vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart erschließen sich ihm die politischen und epistemologischen Zusammenhänge.

Allen Repräsentationen, ob Bildern oder Texten, eignet nach Marin Zeichencharakter. Sie verweisen auf ein abwesendes Bezeichnetes. Wie auch sonst liegt der Schwerpunkt von Marins Analysen in vorliegendem Essay jedoch auf den Bildzeichen.¹⁶ Vergleichbar allen übrigen Repräsentationen besitzen Bildzeichen

¹³ Vgl. Louis Marin: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren (1988), in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 7/1 (2016), S. 94, Fußnote 70.

¹⁴ Marin: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren (wie Anm. 13), S. 80, Fußnote 27. Obwohl hier nur in einer Fußnote erwähnt, ist das »objet théorique«, das »theoretische Objekt« ein Zentralbegriff der Methode von Marin. Theoretische Objekte weisen bereits als Objekte eine reflexive und kritische Dimension auf, indem sie ihre eigenen Konstitutionsbedingungen sehen lassen (»präsentieren«, wie Marin sagt).

¹⁵ Siehe Louis Marin: *La critique du discours. Sur la »Logique« de Port-Royal et les »Pensées« de Pascal*, Paris 1975.

¹⁶ Im Folgenden werde ich der Einfachheit halber die Ausdrücke »Bildzeichen« und »Bilder« synonym gebrauchen. Auf die Differenz zwischen ikonischen und skripturalen Zeichen kann hier nicht näher eingegangen werden, vgl. Louis Marin: *The Order of Words and the Order of Things in Painting*, in: *Visible Language* 23/2–3 (1990), S. 189–204, hier 189–191; vgl. auch Louis Marin: *Die klassische Darstellung* (1992), in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt Darstellen?*, Frankfurt am Main 1994, S. 375–397, hier 375–385 und 390–394.

nach Marin zwei Dimensionen, eine transitive und eine reflexive.¹⁷ In transitiver Hinsicht stellt ein Bildzeichen ein Abwesendes dar, das es aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit nachzuahmen scheint und zu vertreten imstande ist. Das Bildzeichen wird gleichsam »transparent« in Bezug auf dieses Abwesende, auf seinen Referenten. Es erfüllt eine mimetische Funktion. In reflexiver Hinsicht dagegen drängt die Medialität des Bildes, seine Zeichenhaftigkeit als Bildzeichen in den Vordergrund, seine medialen Eigenschaften werden auffällig und stören die Illusion der Anwesenheit des Referenten. Dies ist häufig mit einem Hervortreten der materiellen Beschaffenheit und sinnlichen Qualitäten des Bildträgers verbunden, das zulasten einer stabilen visuellen Erscheinung des Bildobjekts geht. Die reflexive Dimension eines Bildes kann aber auch und gerade durch Übertreibung seines mimetischen Aspekts aktiviert werden, etwa in Porträts, Selbstporträts oder Trompe-l'œil-Darstellungen. Marin spricht in beiden Zusammenhängen von einer »Präsentation der Repräsentation«.¹⁸

Der Rahmen-Aufsatz nun untersucht drei bildliche Dispositive, die eine zentrale Rolle bei der reflexiven Präsentation der Repräsentation spielen. Er fasst sie unter dem Begriff einer »allgemeinen Rahmung der Repräsentation«.¹⁹ Diese drei Dispositive sind der Bildgrund (»le fond«), die Darstellungsebene (»le plan«) und der Rahmen im engeren Sinn (»le cadre«). Es handelt sich um drei mediale Grundbedingungen bildlicher Repräsentation, die im transitiven Modus des Zeigens eines bestimmten Anblicks eines Abwesenden für gewöhnlich im Hintergrund bleiben. Wenn der »Grund« bei Marin die materielle Struktur des Bildträgers bezeichnet, bei Tafelbildern paradigmatisch die auf einen Keilrahmen gespannte Leinwand, ihre Untermalungen und Grundierungen sowie die pigmentierten Farbschichten des Gemäldes, ist die Darstellungsebene jene virtuelle Projektionsebene, die seit den Perspektivtheorien des Quattrocento als Schnitt durch die Sehpyramide erklärt wird, die bei Denis Diderot und später Michael Fried als »vierte Wand« auftritt und die in der Rezeptionsästhetik in Anlehnung an Ernst Michalski als »ästhetische Grenze« bezeichnet wird.

Der Rahmen im engeren Sinn schließlich bezeichnet die Demarkation eines Bildfeldes als eines Bereichs eigenen Rechts, die Abgrenzung einer Zone ästhetischen Scheins von der empirischen Welt. Es handelt sich um eben jenes Element, das Simmel als die fundamentale Operation des Rahmens, als »Verinselung« fasst. Erst der Rahmen mache aus der bloßen sinnlichen Wiedergabe des Aussehens von Dingen (»aspect«) einen Gegenstand vernunftgeleiteter Kontemplation (»prospect«),

¹⁷ Vgl. Marin: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren (wie Anm. 13), S. 76.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 77.

so Marin, Poussin paraphrasierend.²⁰ Zugleich »vernäht« der Rahmen den materiellen Bildgrund und die virtuelle Darstellungsebene, indem er die laterale Einfassung sowohl des Ersteren wie der Letzteren darstellt. Formal ist der Rahmen nichts anderes als die geschlossene Linie jener Einfassung, an der sich Bildgrund und Darstellungsebene virtuell berühren. Bildgrund, Darstellungsebene und Rahmen sind untrennbar aufeinander bezogen. Es handelt sich um drei irreduzible Dispositive bildlicher Erscheinung, deren jeweilige Leistungen des Rahmens in Analogie zu den Dimensionen des cartesianischen Raums gesetzt werden können: Während der opake Grund das Bild »nach hinten« abdichtet, versiegelt es die ästhetische Grenze »nach vorne« zum Betrachter, schließt es der Rahmen »lateral« zu den Seiten.

Im Unterschied zum opaken, materiellen Bildgrund gehört die Darstellungsebene der virtuellen Dimension bildlichen Scheins an, dem Bildobjekt. Obwohl ihrem Wesen nach transparent, kann die Darstellungsebene ebenso wie der Bildgrund reflexive Präsenz erlangen. Im Rahmen-Essay wird dies anhand von *Trompe-l'Œil*-Effekten exemplifiziert, bei denen Objekte auf der Darstellungsebene aufzuliegen und sich damit im Betrachtterraum zu befinden scheinen, sowie am Holzschnitt, welchen die Holbein-Brüder für die zweite Ausgabe von Thomas More's *Utopia* geschaffen haben. Er zeigt eine fiktive Karte der Insel Utopia. Die Ortsnamen indessen sind nicht direkt in die Karte eingeschrieben, sondern auf kleinen Täfelchen verzeichnet, welche an Festons unmittelbar an der ästhetischen Grenze zu hängen scheinen, die an den Rahmenlinien der Graphik selbst »befestigt« sind. Auch in ihrer reflexiven Präsentation sind die Funktionen des Rahmens und der Bildfläche aufeinander bezogen.²¹

Dies gilt auch für Rahmen und Bildgrund. Die reflexive Dimension des Grundes verhandelt Marin zum einen anhand von Gemälden, in die mehr oder weniger umfangreiche Texte eingetragen sind, wie dem großem Ex-Voto-Bild von Philippe de Champaigne, das im selben Jahr wie die Logik von Port-Royal, ebenfalls in jansenistischem Geist, geschaffen wurde. Hier fungiert die Malfläche zugleich als Schriftgrund, sodass die Wahrnehmung des Bildfeldes zwischen transparenter Darstellungsebene und materiellem Grund zu oszillieren beginnt.²² Zum anderen aber widmet sich der Autor dem berühmten Louvre-Selbstporträt Poussins aus dem Jahr 1650.²³ Es zeigt den Maler im Dreiviertelprofil, in der Rechten eine Zei-

²⁰ Vgl. ebd., S. 80.

²¹ Vgl. ebd., S. 87f.; vgl. auch Marin: *Utopics* (wie Anm. 6); Louis Marin: *Frontiers of Utopia. Past and Present*, in: *Critical Inquiry* 19/3 (1993), S. 397–421.

²² Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 77; vgl. auch Marin: *The Order of Words and the Order of Things in Painting* (wie Anm. 16).

²³ Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 89; vgl. auch Marin: *Variations on an Absent Portrait* (wie Anm. 5).

chenmappe. Im Hintergrund des flachen Bildraums befinden sich vier Gemälde mit unterschiedlich starken kannelierten Goldrahmen, die an die Wand des Ateliers gelehnt und nur zum Teil sichtbar sind. Das hinterste ist verkehrt herum aufgestellt und lässt den hölzernen Keilrahmen und die Rückseite der Leinwand sehen. Vom nächsten erblickt man nur einen kleinen Teil des Rahmens. Es folgt ein größtenteils verdecktes Bild, das am linken Rand des enthaltenden Gemäldes eine weibliche Personifikation der Theorie der Malerei zu erkennen gibt. Sie wird scheinbar von zwei durch den Gemälde-erand abgetrennten Armen aus dem Bildfeld gezogen. Das vorderste Bild schließlich ist unfertig. Es weist lediglich eine dunkle Grundierung auf, in die Signatur und Entstehungsdatum des Selbstporträts in goldenen Majuskeln eingetragen sind und auf die der Schatten des Malers fällt.

Bereits diese kurze Ekphrase vermag einen entscheidenden Zug der Rahmentheorie Marins zu verdeutlichen: Die rahmenden Konstitutionselemente des Gemäldes – der Rahmen selbst und seine Operationen demarkierenden Schnitte, der Bildgrund in Form von Keilrahmen und Leinwand des umgedrehten Bildes einerseits und des bloß grundierten Bildes andererseits, schließlich die intakte Transparenz der Darstellungsebene in dem teilweise sichtbaren Bild mit der Personifikation der Theorie der Malerei, die ein Diadem mit einem einzelnen Auge trägt – kehren als visuelle Darstellungen innerhalb des Bildes selbst wieder. Sie werden als mediale Ermöglichungsbedingungen des Bildes in die bildliche Erscheinung selbst eingeführt, eine Operation, die dem Luhmannschen »Re-entry«, dem Wiedereintritt einer System-Umwelt-Unterscheidung in das durch sie bedingte System selbst vergleichbar ist.

Marin spricht in diesem Zusammenhang von »Figuren« des Rahmens. »Figuren« sind die bildlichen Repräsentationen der Konstitutionsbedingungen von Bildern, das Zum-Erscheinen-Kommen der allgemeinen Rahmung der Repräsentation innerhalb des gerahmten Bezirks selbst. »Rahmen-Figuren« können Ornamente eines besonderen Bilderrahmens sein oder menschliche Figuren, die am Rand des Bildfeldes platziert sind und auf die dargestellte Handlung verweisen. Auch Texte innerhalb des Bildfeldes oder Trompe-l’Oeil-Effekte können als Rahmen-Figuren dienen. Poussins Selbstporträt von 1650 stellt ein ganzes Ensemble unterschiedlicher Rahmen-Figuren dar. Der Begriff der »Figur« ist einer der zentralsten und schillerndsten im Werk Marins. »Figur« kann »rhetorische Figur« ebenso heißen wie »in einen Kontur eingeschlossene menschliche Gestalt«. Immer aber ist die »Figur« ein Element, das nicht als bloßes Zeichen fungiert, sondern reflexiv auf die Bedingungen seiner Genese verweist, ein Element der Präsentation der Repräsentation.²⁴

²⁴ Zu einer epistemologischen Theorie der Figur, die der ästhetischen Figur von Marin in der Stoßrichtung ähnlich ist und anhand der Freudschen Psychoanalyse entwickelt

Rahmen-Figuren werden von Marin als bereits konstituierte in den Blick genommen. Die Operationen selbst des Rahmens, des Ausgrenzens und Einschließens sind in den Kunstwerken und kulturellen Phänomenen, die er analysiert, immer schon abgeschlossen. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass Marin das Paradigma neuzeitlicher Repräsentation an der Kunst und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts gewinnt, ein Paradigma, das ihm zufolge bis in unsere Gegenwart dominiert.²⁵ Zum anderen zeigt sich hier ein Zug des von Jacques Lacans Psychoanalyse informierten Poststrukturalismus bei Marin: Er mag als »Nachträglichkeit der Rahmen-Figuren« charakterisiert werden. Die Reflexion auf die generativen Operationen der sichtbaren Formen der Repräsentation, kann nur ausgehend von und durch diese Formen unternommen werden. Ein genereller Zusammenbruch repräsentativer Ordnungen, ihre Auflösung in ein Feld sinnlicher Intensitäten oder in ein Rauschen der Kanäle ist bei Marin nicht vorgesehen. Das opake Hervortreten der medialen Trägerstrukturen des Bildgrundes bleibt dialektisch an die transitive Dimension der Repräsentation gebunden.

Es überrascht denn auch nicht, dass Marin sein Projekt dezidiert in die Tradition kantischer Transzendentalphilosophie stellt. Auch für Kant können die transzendentalen Erscheinungsbedingungen der Gegenstände der empirischen Welt nur an diesen Gegenständen selbst reflektiert werden: In dem an ein Geschmacksurteil gebundenen Gefühl des Schönen leuchtet die Struktur der Dinge, und das heißt die Struktur unserer Erkenntnisvermögen selbst, auf. Mehr noch, das Schöne besitzt als »Symbol« einen konstitutiven Unendlichkeitsbezug, es verweist auf die reine, durch keine Erfahrung zu begründende Vernunftidee unbedingter Sittlichkeit. Kant bestimmt im § 59 der *Kritik der Urteilskraft* die »symbolische Hypotypose«²⁶ als die Darstellung einer reinen Vernunftidee durch eine sinnliche Anschauung, die Erstere nicht direkt, sondern nur »vermittelt einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauung bedient)«²⁷ repräsentiert.

Ähnlich den kantischen Symbolen sind die Rahmen-Figuren Marins »ikonische Hypotyposen«,²⁸ die etwas zur Erscheinung bringen, das nicht direkt dargestellt

wurde, siehe Markus Klammer: *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*, Wien 2013, S. 41–79.

²⁵ Hier liegt eine wichtige Differenz zu Foucault. Marin nimmt keinen epistemologischen Bruch an, der ein klassisches »Zeitalter der Repräsentation« von einem modernen »Zeitalter der Geschichte« scheidet. Vielmehr ist es charakteristisch für Marin, dass er Strukturen der modernen, durch Ferdinand de Saussure geprägten Semiotik bereits in der Kunst und Philosophie des 17. Jahrhunderts ausmacht.

²⁶ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2006, S. 255 (B 257).

²⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 26), S. 254 (B 256).

²⁸ Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 83.

werden kann, die Bedingungen bildlicher Repräsentation. Ihre Funktion ist damit »Kritik« im kantischen Sinne als Rückführung der Phänomene auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit. Es ist diese Repräsentationskritik in und durch Bilder, die Marins Texte beständig nachzuzeichnen suchen. Kritik heißt hier: die zur Gegenwart des Bildes geronnene Zeit verflüssigen, die Repräsentationen auf ihre Genese hin durchsichtig machen, die Operationen des Rahmens und Grenzziehens aus der Nachträglichkeit der gegebenen Rahmungen ableiten: ein genealogisches Geschäft.

Nicht nur sind bildliche Repräsentationen durch eine »allgemeine Rahmung« bedingt, sondern sie fungieren ihrerseits als Rahmen für das betrachtende Subjekt, indem sie ihm – zumal in zentralperspektivischen Darstellungen – einen bestimmten Betrachterstandpunkt zuweisen. Sie fesseln den Betrachter im doppelten Sinne einer räumlichen Bannung und einer affektiven Verwicklung in ihre transitiven Darstellungseffekte und in die sinnlichen Qualitäten ihrer medialen Mittel. Die repräsentationale Rahmung des Betrachtersubjekts als eines auf bestimmte Weise wahrnehmenden, erkennenden und begehrenden zeigt sich Marin zufolge am deutlichsten in Porträts und Selbstporträts. Auf virtuose Weise analysiert der Autor, wie sich der transparente Spiegel in Poussins Berliner Selbstbildnis von 1649 in den opaken Malgrund des Gemäldes verwandelt und von einer glänzenden Fläche in die dunkle Grabplatte eines Kenotaphs transformiert wird, das »Grab der Malerei«. ²⁹ Was für das Betrachter-Subjekt gilt, trifft a fortiori auch auf das Maler-Subjekt zu: Nicht allein Selbstporträts, sondern gemalte Bilder überhaupt wirken nach Marin als stillstellende, mortifizierende Rahmen, als regelrechte Gräber für das Maler-Subjekt, dessen lebendige Bewegungen und Gesten in den abgeschlossenen Repräsentationen unwiderruflich zur Permanenz einer Erscheinung erstarrt sind. ³⁰ Die Studie zu den *Toskanischen Verkündigungen* schließlich expliziert einen dritten Aspekt der repräsentationalen Rahmung des Subjekts. ³¹ Es handelt es sich um das dargestellte Subjekt, die in einer Kontur eingeschlossene menschliche Figur. In den Verkündigungsbildern des Quattrocento fungiert der klar umrissene Kontur des irdischen Körpers der Jungfrau, welcher das göttliche Wort empfängt, als Grenze zum an sich Grenzenlosen, als »Maß des

²⁹ Der Ausdruck »Grab der Malerei« (»tombeau de peinture«) – als Genitivus subjectivus und obiectivus – stammt aus Louis Marin: *Variations sur un portrait absent. Les autoportraits de Poussin*, in: *Corps écrit* 5 (1983), S. 87–108, hier S. 99.

³⁰ Zum Gemälde als »Grab« des Maler-Subjekts siehe Louis Marin: *The Tomb of the Subject in Painting* (1990), in: ders.: *On Representation*, Stanford 2001, S. 269–284; siehe auch Marin: *Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten* (wie Anm. 5); Marin: *Die Malerei zerstören* (wie Anm. 5), S. 157–203.

³¹ Vgl. Louis Marin: *Toskanische Verkündigungen* (1989), in: ders.: *Das Opake in der Malerei*, Zürich/Berlin 2004, S. 167–223.

Unermesslichen«, als »Ort des Nichtumschreibbaren«, als »Figur des Nichtfigurablen«.³²

»The unfigurable figure of Infinite Liberty«³³ – diese Formel scheint aus dem theologischen und kunsttheoretischen Kontext des Quattrocento abgeleitet. Doch ist sie auf die Struktur des Utopischen gemünzt und entstammt aus Marins Essay *Frontiers of Utopia*. Der Rahmen als Grenze zum Grenzenlosen, Undarstellbaren muss nicht zuletzt als Problem des Raums und seiner politischen, ökonomischen und geographischen Ordnungen verstanden werden. Aus den Lektüren von Mores *Utopia* gewinnt Marin zwei gegensätzliche Prinzipien der Rahmung von Utopien, die er beide in Mores Entwurf verwirklicht findet. Zum einen können Utopien positiv und konkret gefasst werden: als »totale Repräsentationen«, als in sich abgeschlossene, »verinselte« Räume, die einer perfekten politischen und ökonomischen Organisation unterworfen sind, die sich ihrerseits in der topographischen Struktur dieser Räume spiegelt. Solche Utopien definieren »Einschließungsmilieus« im Sinne Foucaults.³⁴ Sie sind dem berüchtigten »Nomos der Erde« verpflichtet, der nach Carl Schmitt den Ugrund alles Politischen ausmacht, der gründenden Landnahme und Einhegung eines Territoriums.³⁵

Zum anderen aber lässt sich der Terminus »Utopie« negativ und formal verstehen, als theoretisches Objekt, als nicht festzumachende, sich stets verschiebende Figur der Grenze selbst, als ein »Horizont«³⁶ zwischen dem Bestehenden und dem Möglichen, dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Gegenwärtigen und dem Kommenden. Auch wenn der Horizont eine stete, in sich zurücklaufende Linie bildet, die keine metaphorischen Poren aufweist, wie die Grenzen der Gemeinschaft und des Subjekts bei Jean-Luc Nancy,³⁷ wenn er also ein kontinuierlicher Rahmen der »Welt« ist, öffnet er sich dennoch zum Nicht-Repräsentierbaren, zum Unausrechenbaren, zum Unendlichen. In dieser Doppelfunktion, Grenze zu sein, aber nicht einzugrenzen – »die Grenze als Instanz des Unbegrenzten«³⁸ –, bringt der Horizont das kritische Ethos des Rahmendenkens von Marin auf den Punkt.

³² Vgl. Marin: Toskanische Verkündigungen (wie Anm. 31), S. 186. Marin zitiert hier aus »De Triplici Christi Nativitate« (ca. 1425) des heiligen Bernhardin von Siena.

³³ Marin: *Frontiers of Utopia* (wie Anm. 21), S. 420. Die folgenden Passagen geben das Kernargument von *Frontiers of Utopia* wieder.

³⁴ Auch Disneyland im kalifornischen Anaheim, das Marin als »degenerierte Utopie« bezeichnet, stellt ein Einschließungsmilieu dar, freilich unter kulturindustriellen Bedingungen.

³⁵ Vgl. Carl Schmitt: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (1950), Berlin 1997, S. 11–52.

³⁶ Vgl. Marin: *Frontiers of Utopia* (wie Anm. 21), S. 406–412.

³⁷ Vgl. Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.

³⁸ Vgl. Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren* (wie Anm. 13), S. 77.