

Sonderdruck aus:

Rhetorik

Figuration und Performanz

Herausgegeben
von Jürgen Fohrmann

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung

UWE WIRTH (Frankfurt/M.)

Die Frage nach dem Rahmen berührt das Problem der Grenzziehung zwischen Text und Kontext, Text und Nicht-Text, Text und Paratext. Während für Lotman der Rahmen eines Wortkunstwerks noch dadurch ausgezeichnet ist, daß er die Grenze darstellt, die den »Text von allem trennt, was Nicht-Text ist«¹, schließt die poststrukturalistische Texttheorie solch eine statische Grenzbestimmung aus, weil der »Text in Bewegung« wahlweise als *écriture*, als »Produktivität«² oder als »Gewebe«³ gefaßt wird. So heißt es bei Foucault, daß die »Grenzen des Buches [...] nie sauber und streng geschnitten« sind, da jedes Buch »ein Knoten in einem Netz«, ein »Spiel von Verweisen« auf andere Bücher und Texte ist.⁴ In die gleiche Richtung geht Derridas Auffassung vom »erweiterten Text«, der, wie es in *Überleben* heißt, »kein abgeschlossener Schriftkorpus« mehr ist, »kein mittels eines Buchs oder mittels seiner Ränder eingefasster Gehalt«, sondern ein »differentielles Netz«, ein »Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verweisen«.⁵ Gleichzeitig aber – und dies wird bisweilen vergessen – betont Derrida, daß jeder Text einen Rand haben muß, damit man einen *Zugang* zu ihm gewinnen kann.⁶ Jeder Text wirft also die »question du liminaire« auf⁷, wobei die Frage nach der Grenze durch den Hinweis auf das *Paradox des Rahmens* beantwortet wird.

- 1 Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1986, S. 300.
- 2 Kristeva, Julia: »Der geschlossene Text«. In: Zima, Peter (Hg.): *Textsemiotik und Ideologiekritik*. Frankfurt/M. 1977, S.194–229, hier S. 194.
- 3 Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt/M. 1986, S. 94.
- 4 Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M. 1981, S. 36.
- 5 Derrida, Jacques: »Überleben«. In: ders.: *Gestade*. Wien 1994, S. 119–218, hier S. 130.
- 6 J. Derrida: »Überleben« (s. Anm. 5), S. 129.
- 7 Derrida, Jacques: »Hors Livre. Préfaces.« In: ders.: *La Dissémination*. Paris 1972, S. 9–76, S. 24.

I. Das Paradox des Rahmens

Das *Paradox des Rahmens* besteht darin, daß es zwar einen Rahmen geben muß, um einen *Zugang* zum Gerahmten zu bekommen, daß dieser Rahmen aber keine feste Grenze markiert, sondern ein beweglicher Wechselrahmen, ein *Passe-partout* ist, der seine Wirkung in einer *doppelten Geste* zum Vorschein und zum Verschwinden bringt. Auch wenn die Grenzen des Textes nur mehr als »fließende Randung« (*bordure*) zu fassen sind und nicht mehr als identifizierbare »Ränder« (*marges*), welche durch die Bestimmung von Anfang und Ende, durch Titel und Unterschrift das innerhalb des Rahmens liegende Textuelle und das außerhalb des Rahmens liegende Referentielle klar voneinander trennen, so »ertränkt« auch ein begrifflich »entgrenzter Text« nicht alle Grenzen.⁸ Vielmehr unterhält die Kraft, die in einem Text »wirkt und etwas in ihm *ins Werk setzt*, eine wesentliche Beziehung mit dem Spiel der Rahmung und der paradoxalen Logik der Grenzen⁹, die nicht nur das »normale« System der Referenz erschüttert, sondern zugleich auch »eine wesentliche Struktur der Referentialität« offenbart.¹⁰

Das paradoxale *Spiel der Rahmung* bringt, obwohl es die »singuläre Performanz«¹¹ des Werks determiniert, keine feste Grenze, keine Demarkationslinie im Sinne Lotmans hervor, sondern ist als permanenter *Rahmungsprozeß* aufzufassen.¹² Eben diese permanente Rahmungsbewegung bezeichnet Derrida, im Ausgang von Kant, mit dem Begriff des *Parergon*.¹³ Vor diesem Hintergrund betrachtet, ist das Problem der *performativen Rahmung* mit dem Problem der *Parergonalität* verknüpft. Derrida weist darauf hin, daß sich das Problem des Rahmens gemeinhin auf die Frage nach dem »Ort des Rahmens« reduziere: »Wo hat der Rahmen seinen Ort? Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?«¹⁴ Die so gestellte Frage nach dem *Parergon* bezieht sich auf den festen Rahmen eines Gemäldes oder eines *Tableaus*, das, wie es in der *Encyclopédie* heißt, eine Repräsentation ist, die durch einen geschmückten Raum (*espace orné*) – für gewöhnlich ein Rahmen (*cadre*) oder ein Rand (*bordure*) – eingeschlossen ist.¹⁵ Das *Parergon* konstituiert jedoch nicht nur die räumliche Einheit des Eingerahmten oder dessen Konzeptualisierbarkeit¹⁶, vielmehr betrifft die *Parergonalität* den dynamischen

8 Vgl. J. Derrida: »Überleben« (s. Anm. 5), S. 129.

9 Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien 1999, S. 77.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 78.

12 Ebd., S. 80.

13 Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1974, S. 141 f.

14 Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992, S. 84.

15 Vgl. Artikel »Tableau«. In: D'Alembert, Jean Le Rond/Diderot, Denis (Hg.): *Encyclopédie*. Bd. 15. Paris 1765, S. 806.

16 Vgl. Dünkelsbühler, Ulrike: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*. München 1991, S. 54.

Prozeß der *Rahmung*, des *Rahmenwechsels*, aber auch das »Zum-Verschwinden-bringen« des Rahmens. Das Parergon wird, wie es in *Die Wahrheit in der Malerei* heißt, »ins Innere hineingerufen«, um den Rahmen »(von) innen zu konstituieren«¹⁷, das heißt, der Rand wird als dynamische »Wirkungskraft« begriffen.¹⁸ Dabei steht das Parergon im Spannungsfeld zweier widersprüchlicher Wirkungskräfte: Einerseits wirkt es »von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit«¹⁹, entfaltet also eine *parergonale Kraft* des »Hineinwirkens«; andererseits ist das Parergon »eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet«.²⁰

Das »Zum-Verschwinden-bringen« der Rahmenwirkung könnte man in Anschluß an Luhmann als *parergonale Latenz* bezeichnen, die das Bild nicht mehr als sichtbaren, »gerahmten Raum« begreift, sondern als unsichtbare Rahmung – so wie die Zentralperspektive das Bild »von innen« rahmt. Dabei verliert zwar der äußere Bilderrahmen nicht »seine Funktion als Grenze der Komposition«, aber die Beobachtungsverhältnisse und die Zentralperspektive demonstrieren, »daß die Welt über den Bildrahmen hinausreicht und daß eigentlich die beobachtbare Welt abgebildet wird. So kann auch das unsichtbar Bleibende in das Bild hineingezogen, durch es sichtbar gemacht werden.«²¹ Insofern ist die Zentralperspektive eine dynamische, parergonale Form der Rahmung, die über den »festen Bilderrahmen« hinaus funktioniert, indem sie das unsichtbar Bleibende »ins Innere hineinruft«. Zugleich bewirkt die Zentralperspektive über die Ausrichtung der Blickpunkte aber auch eine *doppelte Rahmung*.

Die *doppelte Rahmung* etabliert – darin den *non-deceptive pretendings* Searles verwandt – ein »Modell durchschaubarer Täuschungen«. Weil das Kunstwerk auch eine tatsächliche, materiale Existenz »in der Welt« hat, muß, so Luhmann, »das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird«.²² So dienen der Bilderrahmen und die Bühne dazu,

17 J. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (s. Anm. 14), S. 84.

18 Vgl. hierzu auch Georg Simmels Aufsatz »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch.« In: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band 1. Frankfurt/M. 1995, S. 101–108. Simmel sieht die Funktion des Rahmens darin, daß dieser »die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in *einem* Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt« (S.101). Ebenfalls an Derrida anschließbar ist Simmels These, die ästhetischen Position des Rahmens werde »nicht weniger durch eine gewisse Indifferenz als durch jene Energien seiner Form bestimmt [...], deren gleichmäßiges Fließen ihn als den bloßen Grenzhüter des Bildes charakterisiert« (S.106).

19 J. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (s. Anm. 14), S. 74.

20 Ebd., S. 82.

21 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1999, S. 142.

22 Ebd., S. 178.

daß man das, was sich innerhalb dieser Rahmen abspielt, »nicht mit der Außenwelt verwechselt«. ²³ Die Leitmodelle *doppelter Rahmung* sind zunächst die perspektivische Malerei und das Bühnentheater, die im 18. Jahrhundert jedoch vom »modernen Roman« abgelöst werden. ²⁴ Relevant für die Probleme performativer Rahmung ist dabei der Umstand, daß Luhmanns Begriff der *doppelten Rahmung* an die Sprechakttheorie anschließbar ist – wenn auch über einen Umweg. Das ausgeprägte systemtheoretische »Interesse an Rahmungen« ²⁵ leitet sich maßgeblich von Goffmans *frame*-Begriff ab, nämlich von der Einsicht, »daß alle Beobachtungen *beide* Seiten der Form voraussetzen müssen, die sie als Unterscheidung oder »Rahmen« verwenden«. ²⁶ Goffmans *Rahmen-Analyse* wiederum deutet den von Austin festgestellten *Scene-Change* ²⁷, durch den Äußerungen von der Lebenswelt in die Theaterwelt versetzt werden, nicht als Entkräftung, sondern als »modulierende Transformation« von einer Bedeutungsebene auf eine andere. Die *Modulation* ersetzt die Unterscheidung von »ernsthaften« und »nicht-ernsthaften« Sprechakten, indem sie den *Szenenwechsel*, dem jeder Sprechakt ausgesetzt sein kann, sobald er auf der Bühne oder in einem fiktionalen Kontext geäußert wird, nicht als »Unfall« oder als »parasitäre Krankheit«, sondern als Rahmenwechsel darstellt. Der Rahmenwechsel qua Modulation beschreibt ein System von Konventionen, »wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen des primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird«. ²⁸ Da eine Modulation entscheidend verändert, was in den Augen der Beteiligten vor sich geht ²⁹, erzwingt sie zugleich die Anwendung eines anderen *Deutungsrahmens*. ³⁰ Um anzuzeigen, wann und wo solch eine Transformation beginnt, und wo sie endet, gibt es bestimmte *Rahmungshinweise*, nämlich einmal »zeitliche Klammern«, »auf deren Wirkungsbereich die Transformation beschränkt sein soll«, und zum anderen »räumliche Klammern«, die »das Gebiet an[zeigen], auf das sich die Modulation in dem betreffenden Fall erstrecken soll«. ³¹ Alles, was innerhalb dieser Klammern steht, muß unter der modulierten Perspektive betrachtet werden. Das *Rahmungswissen* fungiert da-

23 Ebd., S. 177.

24 Ebd., S. 177.

25 Vgl. Stanitzek, Georg: »Im Rahmen? Zu Niklas Luhmanns *Kunst*-Buch«. In: de Berg, Henk et al. (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*. Tübingen, Basel 1997, S. 11–30, hier S. 17.

26 Luhmann, Niklas: »Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung«. In: de Berg, Henk et al. (Hg.): *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktion*. Tübingen, Basel 1995, S. 9–35, hier S. 19, Fn. 21. Vgl. aber auch S. 23, wo Luhmann explizit auf die Unterscheidung konstativ/performativ hinweist.

27 Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979, S. 43 f.

28 Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse*. Frankfurt/M. 1996, S. 55 f.

29 Vgl. ebd., S. 57.

30 Vgl. Assmann, Aleida: »Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion«. In: *DVjs* 70 (1996), S. 535–551, S. 537.

31 E. Goffman: *Rahmen-Analyse* (s. Anm. 27), S. 57.

bei als modulierender Schlüssel (*key*)³², der den Zugang zum Gerahmten eröffnet. Insofern hat jede Modulation immer auch parergonale Funktion.

II. Das Vorwort als Vorschrift

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht wirft das Verhältnis von *Ergon* und *Parergon* die Frage nach der performativen und parergonalen Rahmungsfunktion von *Paratexten* auf, betrifft also all jene Diskurse, die – verkörpert durch Vorworte, Nachworte, Titel und Fußnoten – die diskursiven Ränder eines Textes bilden. Diese Ränder sind zum einen örtlich bestimmt, nämlich als vorderer, hinterer, oberer und unterer Rand; zum anderen sind sie aber auch als performative Rahmungs- und Transformationsprozesse zu verstehen, das heißt als *parergonale Modulationen*. Dem Vorwort kommt dabei – wie Genettes Untersuchung der *Paratexte* und Derridas Auseinandersetzung mit dem *Hors livre* belegt – eine paradigmatische Bedeutung zu: hier überlappen sich auf eigenständige Weise die Fragen nach der illokutionären Funktion mit den Fragen nach den Verkörperungs- und Inszenierungsformen. Genette bestimmt den Paratext als jenes

Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit 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, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text aufweist).³³

Kurz darauf geht Genette auf die Verkörperungsbedingungen des Paratextes ein, wenn er betont, bereits das bloße Abschreiben verschaffe »der Idealität des Textes eine schriftliche oder lautliche Materialisierung«, die sich paratextuell auswirke. »In diesem Sinne«, fährt Genette fort, »läßt sich gewiß behaupten, daß es keinen Text ohne Paratext gibt oder je gegeben hat.«³⁴ Insofern der Paratext sowohl durch seine Materialisierung als auch durch die »illokutorische Wirkung seiner Mitteilung« charakterisiert ist³⁵, wird er gleichermaßen durch seine phänomenalen Verkörperungsbedingungen und durch seine funktionalen Gelingensbedingungen determiniert. Schließlich wirft die paratextuelle *Schreib-Szene* aber auch Fragen nach den »Imperativen ihrer Inszenierung« auf:

32 Vgl. ebd., S. 56, Fn. 14.

33 Genette, Gérard: *Paratexte*. Frankfurt/M. 1992. S. 10. Bei seiner Bestimmung des Paratextes als »unbestimmte Zone« rekurriert Genette auf eine Formulierung von Antoine Compagnon, wonach der Paratext eine »zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte« ist (Vgl. Compagnon, Antoine: *La Seconde Main*. Paris 1979, S.328).

34 G. Genette: *Paratexte* (s. Anm. 33), S. 11.

35 Ebd., S. 17.

Erfolgt die Anweisung, wie zu schreiben sei, nicht vor der Festlegung eines Rahmens, eines Darstellungsraums der ›Szene‹ für das ›Schreiben‹, so daß die Frage der Kontextualität des Schriftthemas in die des szenischen Rahmens des Schreibens verlegt wird?³⁶

Offensichtlich ist das Vorwort in dreifacher Hinsicht *Vorschrift*: Es hat als Einführung des Lesers in die Ordnung des Textes *Instruktionscharakter* – ist mithin ein direkter Sprechakt. Neben dieser illokutionären Funktion als *explizites Performativ* erweist sich das Vorwort jedoch auch als ein *rhetorisches Ritual*, das heißt, als Performativ im Sinne der Ritualtheorie, das mit dem Äußern bestimmter, vorgeschriebener Eingangsformeln einen Anfang »macht«. Schließlich ist das Vorwort aber auch insofern *Vor-Schrift*, als es sich einer *davorschreibenden Aufpfropfungsdynamik* verdankt. Das so bestimmte Verhältnis von Performativität und Schriftlichkeit spielt in jene drei Problemkreise hinein, die Ansorge bei seiner Untersuchung der Romanvorrede ausmacht³⁷, nämlich erstens die unterschiedlichen Verkörperungsformen der Vorrede im Roman, zweitens die Beziehung zwischen Haupttext und Vorrede, drittens die poetologische Funktion der Vorrede als Ort der Selbstreflexion.

II.1. Die Vorschrift als Instruktion

Der Instruktionscharakter des Vorworts rührt daher, daß das Vorwort eine an den Leser gerichtete Lektüreaufforderung bzw. Lektüreausweisung darstellt, um ihm einen interpretativen Zugang zum Werk zu eröffnen. Das Minimalziel ist, daß das Vorwort überhaupt eine Lektüre bewirkt, das Maximalziel ist, daß ein guter Verlauf der Lektüre ermöglicht wird.³⁸ In der *Encyclopédie* wird die »Préface« als ein »avertissement« definiert, das vor das Buch gestellt wird »pour instruire le lecteur de l'ordre & de la disposition qu'on y a observé«.³⁹ Das Vorwort gibt »Leseanweisungen«, indem es über die Ordnung und die Disposition, die sich im Haupttext »beobachten« lassen, Vorbericht erstattet. Dabei befindet sich das Vorwort in einer merkwürdigen »funktionalen Zwischenlage«, denn, wie es an gleicher Stelle heißt, die »préface« ist »ni un argument, ni un discours, ni une narration, ni une apologie«.⁴⁰ Dies gilt auch

36 Vgl. Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene. Schreiben«. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/M. 1991, S. 759–772, hier S. 764. Vgl. zu den Konsequenzen einer solchen Untersuchung von *Schreibszenen*: Süngelin, Martin: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche«. In: Promies, Walter/Joost, Ulrich (Hg.): *Lichtenberg-Jahrbuch 1999*. Saarbrücken 2000, S. 81–98, hier S. 82 f.

37 Vgl. Ansorge, Hans-Jürgen: *Art und Funktion der Vorrede im Roman. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Würzburg 1969, S. 14.

38 G. Genette: *Paratexte* (s. Anm. 33), S. 191.

39 Artikel »Préface«. In: *Encyclopédie* (s. Anm. 15). Bd.13 (1765), S. 280.

40 Ebd.

für den Gesichtspunkt der Performativität. Als Leseanweisung übernimmt das Vorwort – wie es scheint – die illokutionäre Rolle eines direktiven Sprechakts; es kann aber auch die Funktion eines Deklarativs oder eines Kommissivs haben. Einen explizit kommissiven Charakter offenbart das Vorwort sowohl bei *autobiographischen Pakten*⁴¹ als auch bei *Fiktionsverträgen*⁴² – beide versprechen, den logischen Status des Eingerahmten »von vornherein«, nämlich vom Vorwort her, zu determinieren, wobei freilich unklar bleibt, ob und inwiefern dieses Versprechen jemals eingelöst wird. Die Klärung des »logischen Status fiktionalen Diskurses« kann aber auch als *poetisches Deklarativ* gedeutet werden, bei dem eine extradiegetische Aussageinstanz mit einem »narrativen Akt« eine performative Rahmung vollzieht.

Die Frage, ob die »préface« tatsächlich *vor* dem Buch – *hors livre* – steht oder als Teil des Werks zu gelten hat, ist an die Frage gekoppelt, welchen logischen Status die im Vorwort vollzogenen Sprechakte haben. Handelt es sich um »Regieanweisungen«, mit denen der Autor dem Leser Direktiven gibt? Regieanweisungen sind nach Searle die einzigen ernsthaften Äußerungen, die überhaupt im Kontext fiktionaler Sprachverwendung vorkommen können.⁴³ Allerdings ist unklar, ob die Anweisung, wie man sich »beim So-Tun-als-ob anstellen soll«⁴⁴, als ernsthafte illokutionäre Anweisung oder als theatrale Verkörperung dieser Anweisung *zum Werk* gehört. Ferner tritt das Problem auf, daß, sobald man das Vorwort als Teil des Werks ansieht, die im Vorwort geäußerten Sprechakte nicht mehr als ernsthafte Sprechakte gelten können, sondern lediglich als im Rahmen des fiktionalen Diskurses vollzogene *präten-dierte Sprechakte*.

Folgt man den Auffassungen von Austin, Searle und Habermas, ist die poetische Sprache durch eine »Einklammerung der illokutionären Kraft« ausgezeichnet, durch die die Weltbezüge der Sprachhandlungen *virtualisiert* und die Interaktionsteilnehmer vom pragmatischen Druck der »handlungsfolgen-relevanten Verbindlichkeiten« entbunden werden.⁴⁵ Hier bliebe zu fragen, wo diese »Einklammerung« stattfindet – ob sie *vor* dem Vorwort oder *durch* das Vorwort vollzogen wird. Genette beantwortet diese Frage in seinem Aufsatz »Fiktionsakte« mit »sowohl als auch«, indem er Searles Argument modifiziert, die einzigen ernsthaften Sprechakte im Kontext des fiktionalen Diskurses seien Regieanweisungen. Genette behauptet, auch auf der Bühne geäußerte Sprechakte seien ernsthaft, weil sie von den *dramatis personae* ernst genommen würden und Konsequenzen für den Verlauf der Handlung hätten. Ein

41 Lejeune, Philippe: »Der Autobiographische Pakt«. In: Niggli, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 214–257, hier S. 231.

42 G. Genette: *Paratexte* (s. Anm. 33), S. 209 f.

43 Vgl. Searle, John: »Der logische Status fiktionalen Diskurses«. In: ders.: *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt/M. 1982, S. 80–97, hier S. 91.

44 J. Searle: »Der logische Status fiktionalen Diskurses« (s. Anm. 43), S. 91.

45 Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 1985, S. 236.

Argument, das sich vom dramatischen Diskurs auf den narrativen übertragen läßt, insofern insbesondere »gemischte Erzählungen« auch aus direkter Figuren- und Gedankenrede bestehen. So kommt Genette zu dem Schluß: »Bis auf die Fiktionalität ihres Kontextes sind die Sprechakte der Personen der dramatischen oder narrativen Fiktion authentisch, mitsamt ihrem lokutionären Charakter, ihrem ›Ort‹, ihrer illokutionären Kraft und ihrer möglichen, gewollten oder ungewollten perlokutionären Wirkung.«⁴⁶ Für diesen Sachverhalt führt Genette den Begriff der *Intrafiktionalität* ein.

Neben der »fiktionalen Ernsthaftigkeit«⁴⁷ der intradiegetischen Figurenrede und der extradiegetischen Erzählinstanz läßt sich noch ein weiterer Bereich ausmachen, in dem ernsthafte Sprechakte vollzogen werden. Wann immer jemand eine *pretended assertion* mit literarischen Absichten produziert, tätigt er nämlich »in Wirklichkeit einen anderen Akt«, und zwar den, »eine Fiktion zu produzieren«.⁴⁸ Dieses Produzieren einer Fiktion deutet Genette »im Sinne des aristotelischen *poiēin*«: als »Hervorbringen eines fiktionalen Werks«.⁴⁹ Zu einem ähnlichen Schluß kommt Henry im Rekurs auf Goffmans *Rahmen-Analyse*, wenn er behauptet, die prätendierten Sprechakte, die den fiktionalen Diskurs konstituieren, »will mean *seriously* within the fiction frame« und zugleich »may be seriously issued in some other serious frame«.⁵⁰

Der Rahmen des fiktionalen Diskurses hat offensichtlich einen *inneren* und einen *äußeren Rand*, wobei der erste »narrative Akt« der Akt eines realen Autors am äußeren Rand ist, der sich im *Akt des Schreibens* in eine überpersönliche extradiegetische Aussageinstanz am inneren Rand transformiert. Das bedeutet zum einen, daß sich der Autor, sobald er schreibt, selbst »fiktionalisiert« bzw. »transfiguriert«⁵¹, und es bedeutet zum anderen, daß der so bestimmte »narrative Akt« zum erzähltheoretischen Analogon der *Parergonalität* im Sinne Derridas wird, da er »von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit[wirkt]«.⁵²

Darüber hinaus führt die mit dem »narrativen Akt« einhergehende »Aufspaltung« zwischen Autor und Erzählinstanz zu jener *Ego-Pluralität*, durch die nach Foucault die *Funktion Autor* ausgezeichnet ist, also zur »partage« zwischen »wirklichem Schriftsteller« und »fiktivem Sprecher«.⁵³ Dabei spielt die »Verwendung von Einschüben« und die »Funktion von Vorworten«⁵⁴ eine

46 Genette, Gérard: »Fiktionsakte«. In: ders.: *Fiktion und Diktion*. München 1992, S. 41–64, hier S. 44.

47 Ebd., S. 62 f.

48 Ebd., S. 48.

49 Ebd., S. 59.

50 Henry, Richard: *Pretending and Meaning*. Westport 1996, S. 107.

51 Martínez-Bonati, Félix: »On Fictional Discourse«. In: Mihailescu, Calin-Andrei (Hg.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto 1990, S. 65–75, hier S. 71.

52 J. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (s. Anm. 14), S. 74.

53 Vgl. Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«. In: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften*. 1. Bd., Frankfurt/M. 2001, S. 1003–1041, hier S. 1020.

54 Ebd., S. 1004.

maßgebliche Rolle, da sie nicht nur jene Orte *am Rand* des Textes markieren, an denen die »partage« zwischen »wirklichem Schriftsteller« und »fiktivem Sprecher« offenbar wird, sondern weil Einschübe und Vorreden auch jene diskursive Zone darstellen, in der die Position des Autors zum Text bestimmt wird. Dort wird, wie es bei Foucault heißt, der *speech act* vollzogen, der »zu sagen gestattet, daß ein Werk vorliegt«. ⁵⁵ Dieser *speech act* erscheint einerseits als *juristisches Performativ* mit *Zuschreibungsfunktion*, welche das Verhältnis zwischen Autor und Text am äußeren Rand des Diskurses determiniert. Er wirkt aber auch am inneren Rand des Diskurses, denn er hat kohärenzstiftende Funktion, vollzieht also gewissermaßen eine *Zusammengehörigkeitserklärung*.

Hier schließen sich zwei Fragen an, die den *Vorwortakt* ⁵⁶ als performativen Akt betreffen. Erstens: Welche performative Funktion hat das Vorwort bei der Bestimmung des logischen Status des Haupttextes, und wie führt es diese Funktion aus? Zweitens: In welchem Verhältnis steht der Vorworttext zum Haupttext? Steht das Vorwort *vor* dem Text und eröffnet dort eine Form rahmenkonstituierender *Metakommunikation* oder ist es selbst Teil eines Gesamttextes?

In seiner sprechakttheoretischen Studie zu *Kommunikation und Textherstellung* faßt Cho die Bedeutung vom Vorwort als *Paratext* in mehreren Thesen zusammen. Danach sind Paratexte erstens »Elemente, durch die ein (Haupt-)Text zum Buch wird«. Zweitens sind Paratexte »daher immer dem Hauptwerk untergeordnet«. ⁵⁷ Nun folgt der zweite Satz keineswegs aus dem ersten – man könnte sogar umgekehrt argumentieren, daß die performative Rahmung, die der Haupttext durch den Paratext erfährt, ein Beleg dafür ist, daß der Haupttext dem Paratext untergeordnet ist. In diese Richtung zielt Derrida, wenn er die Auffassung vertritt, daß das Vorwort größer sei als der Haupttext. ⁵⁸ In diese Richtung zielt aber auch, freilich mit einem vollkommen anderen theoretischen Background, Pötschkes These vom Vorwort als *metakommunikativer Textsorte*. Für ihn hat das Vorwort *dispositive Funktion*, weil es eine »Gebrauchsanweisung« für den »Umgang mit dem Text« liefert: »Man kann sagen, daß die Rezeption des »eigentlichen« Textes durch das Vorwort gesteuert wird, um eine optimale Rezeption zu erreichen«. ⁵⁹ Hier wird das Vorwort als ernsthafte Regieanweisung gedeutet, bzw. als *performatives Dispositiv*. Die Steuerungsfunktion des Vorworts ist insofern metakommunikativ, als es sich

55 Ebd.

56 Vgl. G. Genette: *Paratexte* (s. Anm. 33), S. 279.

57 Cho, Kuk-Hyun: *Kommunikation und Textherstellung. Studien zum sprechakttheoretischen und funktional-kommunikativen Handlungskonzept. Mit einer handlungsfundierten Untersuchung der Textsorte »Vorwort in wissenschaftlichen Abhandlungen«*. Dissertation Münster 2001, S. 175.

58 J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 73: »[...] sous sa forme de bloc protocolaire, la préface est partout, elle est plus grande que le livre.«

59 Pötschke, Hansjürgen: »Ist das Vorwort eine metakommunikative Textsorte?«. In: *Skamandros* (1989), S. 187–195, hier S. 189.

von einer zweiten, dem Haupttext übergeordneten Ebene aus, auf den Haupttext als eine erste Ebene bezieht. Die zweite, metakommunikative Ebene, die das Vorwort etabliert, ist dabei zugleich auch jene Ebene, von der aus *Beobachtungen zweiter Ordnung* möglich werden. Diese metakommunikative Funktion wäre damit nicht nur die Voraussetzung für die in der *Encyclopédie* gegebene Definition, wonach der Leser vom Vorwort über die Disposition des Haupttextes instruiert wird, sondern auch für die in *Zedlers Universallexikon* gegebene Bestimmung der Vorrede, die neben dem Hinweis auf die *dispositive Funktion* des Vorworts den Wunsch äußert, »daß alle Vorreden ein Perspectiv wären, dadurch man den ganzen Plan und den Werth eines Buches übersehen könnte«. ⁶⁰

Die Frage nach dem Verhältnis von Vorwort und Haupttext eröffnet neben dem literaturtheoretischen auch einen literaturgeschichtlichen Problemhorizont. So wird in der Forschungsliteratur zur Romanvorrede – beinahe einstimmig – eine historische Entwicklung unterstellt, die den Status der Vorrede ebenso betrifft wie die Rahmenkonstitution. Ansorge weist darauf hin, daß sich im späten 18. Jahrhundert die »scheinbare Kluft zwischen der historischen Wirklichkeit des Vorworts« und »der fiktiven Wirklichkeit der handelnden und erlebenden Charaktere« im Roman nicht mehr als »unüberwindbarer Abgrund« darstellt, sondern, daß es »Brücken von hüben nach drüben« gibt, »die einer Verbindung beider Bereiche förderlich sind«. ⁶¹ Berücksichtigt man hierbei Webers Unterscheidung zwischen der »selbständigen Vorrede«, die dem Roman vorangestellt ist, und der Vorrede als einem in das Romangeschehen »integrierten Text« ⁶², so kann man für das 18. Jahrhundert eine Entwicklungslinie von der »selbständigen Vorrede« zur »integrierten Vorrede« feststellen. Diese Behauptung deckt sich bis zu einem gewissen Grade mit Ehrenzellers These, die Romanvorrede, die in den »Kinderjahren des Prosaromans« eine »unerläßliche Bedingung« gewesen sei, habe im 18. Jahrhundert ihre »sachlichen Funktionen« abgelegt, um schließlich bei Jean Paul eine »zwecklos heitere Verklärung« zu erfahren. ⁶³ Die Vorrede habe sich also von einer »Zweckform mit ganz bestimmten Aufgaben« zu einem rhetorischen Ritual gewandelt. Dieser »Entformungsprozeß« ⁶⁴ impliziert nicht nur eine »Entfunktionalisierung« der Romanvorrede, sondern der »Kult der Vorrede um der Vorrede willen« führt, so Ehrenzeller, schließlich zu ihrem Verschwinden. ⁶⁵ Bezieht man hier Derridas Bestimmung der Parergonalität mit ein, so erscheint

60 Artikel »Vorrede«. In: Zedler: *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. Leipzig, Halle 1741 ff., (1746), S. 1073 f.

61 H.-J. Ansorge: *Art und Funktion der Vorrede im Roman* (s. Anm. 37), S. 17.

62 Weber, Ernst: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zur Theorie und Praxis von »Roman«, »Historie« und pragmatischen Roman*. Stuttgart 1974, S. 20.

63 Ehrenzeller, Hans: *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*. Bern 1955, S. 7 f.

64 Ebd., S. 158.

65 Ebd., S. 17.

das Vorwort als eine Form performativer Rahmung, die ihre Wirkung in dem Augenblick zum Verschwinden bringt, wo sie ihre größte Energie entfaltet. Zugleich läßt sich die Entwicklung der Romanvorrede im Rekurs auf Krämer als Prozeß illokutionärer »Entfunktionalisierung« beschreiben.⁶⁶ Diese beiden am Vorwortrahmen zu beobachtenden Formen *latenter Parergonalität* verweisen auf die Reduktionsformen des Vorworts, nämlich *Incipit* zu sein, also einen Anfang »zu machen« – etwa mit bestimmten rhetorisch-rituellen Eingangsformeln.

II.2. Die Vorschrift als Ritual

Nach Belliger und Krieger sind Rituale »meta-performative kommunikative Handlungen«, die insofern einen besonderen Bezug zur performativen Rede haben, als sie »die Konventionen, auf denen performative Rede gründet, durch eine ihnen spezifische generative Pragmatik festlegen.«⁶⁷ Das bedeutet, daß das *ritualisierte Handeln* als ein dem *kommunikativen Handeln* vorausgehendes anzusehen ist, weil es die Geltung von Konventionen allererst »etabliert, einführt und konstruiert.«⁶⁸ Eben dies ist die Funktion jenes Teils des *Prooemium*, der als *Invocatio* bezeichnet wird und traditionellerweise der Musenepiklese dient. Bereits in der Antike ist allerdings eine »Entwertung des Musenanrufs« zu verzeichnen, sofern man diesen als *echtes* Gebet auffaßt.⁶⁹ Die *Invocatio* dient danach nicht mehr primär der religiösen Kontaktaufnahme mit den Göttern, sondern der rhetorischen Kontaktaufnahme mit dem Publikum. Die *Invocatio* erweist sich mithin als prätendierte »rituell-performative Äußerung«, die sich als Bitte um göttlichen Beistand ausgibt, tatsächlich jedoch phatisch-rhetorische Funktion hat, nämlich sich der Aufmerksamkeit und des Wohlwollens der Hörer zu vergewissern. Insofern kann man sagen, daß die Höreransprache im *Prooemium* auf eine Pragmatisierung bzw. eine »Horizontalisierung« der *Invocatio* zurückzuführen ist, die dann in die Leseransprache des schriftlichen Vorworts mündet. So betrachtet hat die Leseransprache primär den Charakter eines performativen Rituals und nicht einer illokutionären Regie- bzw. Gebrauchsanweisung. Das heißt, das Vorwort markiert als rituelles Performativ aus Eingangsformeln die »Schwelle des Textes« und wirft – sozusagen als *Liminalphänomen* – die »question du liminaire« auf.⁷⁰

66 Krämer, Sybille: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität und Medialität«. In: *Kulturen des Performativen. Paragrana 7* (1998), S. 33–57, hier S. 43.

67 Belliger, Andréa/Krieger, David J.: »Einführung«. In: dies. (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen 1998, S. 7–33, hier S. 21.

68 Ebd., S. 23.

69 Vgl. H. Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede* (s. Anm. 63), S. 28.

70 J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 24. Siehe auch Maclean, Marie: »Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral«. In: *New Literary History 22* (1991), S. 273–281, wo sie mit Blick auf die Schlüsselfunktion der Titel von einer

Nun wird diese Frage nach der Grenze sowohl durch das Vorwort als Rahmen verkörpert als auch im Rahmen des Vorworts reflektiert. Das Vorwort ist, wie Derrida mit Blick auf Hegels Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* schreibt, eine »auto-présentation du concept«. ⁷¹ Beutet man die Doppeldeutigkeit des Wortes »concept« aus und liest den Ausdruck nicht nur als »Selbstdarstellung des Begriffs«, wie es im Kontext von Hegels Vorrede sicher richtig ist, sondern als »Selbst-Darstellung des Konzepts«, so läßt sich hieraus eine Theorie des Vorworts ableiten, welche direkt an die in *Zedlers Universallexikon* und in der *Encyclopédie* gegebenen Definitionen des Vorworts als Instruktion des Lesers über »den ganzen Plan« bzw. die Ordnung und die Disposition des Haupttextes anschließbar ist und diese Definitionen zugleich in spezifischer Weise erweitert: Das Vorwort stellt den Plan bzw. das Programm jenes Werks vor, als dessen diskursive Antizipation es in Erscheinung tritt. Deshalb ist die Selbstdarstellung des Konzepts das wahre Vorwort aller Vorworte und das geschriebene Vorwort als »äußerliches Phänomen« die Verkörperung dieses Konzepts. Zugleich erscheint das Vorwort als *Ort* der Selbstbeschreibung.

Während Ehrenzeller der Vorrede literarische Geltung abspricht und sie als die »dienstbarste und eintönigste von allen und als die Form der am engsten begrenzten Möglichkeiten« ⁷² bezeichnet, wird das fiktive Vorwort für Genette paradigmatischer Fall dafür, was »Literatur schlechthin« ausmacht, da sich der *Vorwortakt* ständig »in einem selbstgefälligen Abbild seiner eigenen Verfahren« bespiegelt – ja, das fiktionale Vorwort, die Vorwortfiktion, treibt »die starke Neigung des Vorworts zu einem zugleich verlegenen und spielerischen Selbstbewußtsein auf die Spitze«. ⁷³ Gerade wegen der »spielerischen Funktionsweise« ⁷⁴ des fiktiven Vorworts und dem von ihm inszenierten »schwindelerregenden Inkognito« ⁷⁵ kommt Genette zu dem Schluß, die Vorwortfiktion sei »unter allen literarischen Praktiken vielleicht die am typischsten literarische«. ⁷⁶

Dies belegt in spezifischer Weise die im 18. Jahrhundert zu beobachtende Praxis der *Vorredenreflexion*, die dazu beiträgt, »ein Bewußtsein von der Geschichtlichkeit des Romans wie von der eigenen Mitteilungsfunktion« ⁷⁷ zu

»manifestation of liminality« spricht, diese Schlüssel- und Schwellenfunktion jedoch sogleich zum Charakteristikum aller Paratexte macht: »Of course any part of the paratextual is in a way liminal. A frame acts as threshold [...]. Yet the liminal is most easily perceived as being associated with entry« (S. 275).

71 J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 22. Dort heißt es: »L'auto-présentation du concept est la vraie préface de toutes les préfaces. Les préfaces écrites sont des phénomènes extérieurs au concept (l'être auprès de soi du logos absolu) est la vraie pré-face, le pré-dicat essentiel de toutes les écritures«.

72 H. Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede* (s. Anm. 63), S. 35.

73 G. Genette: *Paratexte* (s. Anm. 33), S. 279.

74 Ebd., S. 265.

75 Ebd., S. 275.

76 Ebd., S. 280.

77 E. Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman* (s. Anm. 62), S. 20.

entwickeln. Dabei wird die Romanvorrede zugleich zum *Ort* und zum *Medium* »der poetologischen Selbstdeutung des Romans«. ⁷⁸ Das Vorwort als autoreflexive Geste impliziert eine Vollzugsform performativer Rahmung, die sich gleichsam im Übergang befindet – im Übergang von den Gelingensbedingungen »ernsthafter« Sprechakte *am äußeren Rand* des Diskurses zu den *am inneren Rand* verkörperten »spielerischen Funktionsweisen«. Die im Rahmen des Vorwortakts vollzogene Selbstreflexion verkörpert diesen Übergang – sie hat sowohl den Charakter einer Selbstbeschreibungen als auch einer Selbstinszenierung:

Ich schreibe ein Vorwort – ich sehe mich ein Vorwort schreiben – ich stelle mir mich selbst vor, wie ich mich ein Vorwort schreiben sehe – ich sehe mich, wie ich mir vorstelle. Diese endlose Reflexion, diese Selbstbespiegelung, diese Inszenierung, diese Komödie der Vorwortaktivität, die eine der Wahrheiten des Vorworts ist, treibt das fiktionale Vorwort ihrer höchsten Vollendung zu, indem es auf die ihm eigene Weise hinter den Spiegel gelangt. ⁷⁹

Die Selbstreflexion als Selbstbeschreibung im Rahmen des Vorworts impliziert neben dem Bewußtwerden der Differenz von Beschreiben und Beschriebenem »*im selben System*« ⁸⁰ auch ein Bewußtwerden der *medialen Differenz* zwischen mündlichem und schriftlichem Diskurs ⁸¹, das heißt, zwischen *Selbstbeobachtung* und *Selbstbeschreibung*. Zwar wird das Vorwort noch metaphorisch als *Vorrede* bezeichnet, doch zugleich entwickelt der Vorwortdiskurs ein Bewußtsein seiner eigenen Schriftlichkeit. Der Umstand, daß das Vorwort als »schriftliche Nachricht« ⁸² immer auch *Vor-Schrift* ist, führt dazu, daß die Vorredenreflexion als Selbstinszenierung *und* als Selbstbeschreibung auftritt.

II.3. Die Vorschrift als Protokollon und Aufpfropfung

Das Vorwort erhebt den Anspruch *hors livre*, also »vor dem Buch« zu sein – doch dieses *davor* ist, wie Derrida schreibt, nur eine *Inszenierung des Anfangs* ⁸³ bzw. ein »textuelles Täuschungsmanöver« (*feinte textuelle*). ⁸⁴ Die aristotelische Definition des *Prooemium* als Einleitung, die uns »den Anfang gleichsam in die Hand gibt« ⁸⁵, läßt sich dabei so deuten, daß das Vorwort »das Erscheinen des Textes« als rituelle Performance inszeniert, die das *pré der Préface* – das zeitliche und das räumliche *davor* – auf die Form »offenkundiger Gegenwärtigkeit« reduziert. ⁸⁶ Das impliziert zum einen, daß das Vorwort

78 Ebd., S. 19.

79 G. Genette: *Paratexte* (s. Anm. 33), S. 279 f.

80 N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (s. Anm. 21), S. 487.

81 Luhmann, Niklas: »Die Form der Schrift«. In: Gumbrecht, Hans Ulrich et al. (Hg.): *Schrift*. München 1993, S. 349–366, hier S. 358.

82 Vgl. Artikel »Vorrede«. In: *Zedlers Universallexikon* (s. Anm. 60), (1746), S. 1073 f.

83 J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 57.

84 Ebd., S. 48.

85 Aristoteles: *Rhetorik*. München 1980, S. 206.

86 J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 13.

aufgrund der bloßen Tatsache seines Vorhandenseins einen Anfang »macht«. Zum anderen wird dadurch der hinlänglich bekannte Umstand angesprochen, daß das Vorwort nur scheinbar *davor*, tatsächlich jedoch *danach* geschrieben wurde. Das Vorwort ist ein »sagen wollen nach dem Wurf«⁸⁷, das jedoch dem Haupttext als »erste Seite« vorangestellt ist. Insofern kann man das Vorwort mit dem *Protokollon* vergleichen, also mit jenem auf die Schriftrolle aufgeklebten Inhaltsverzeichnis, das als *anticipation discursive*⁸⁸ von einem bestimmten Außen auf das hinweist, was sich im Inneren befindet. Die aufgeklebte erste Seite fungiert gewissermaßen als *Double* des Vorworts, das als Ersatzschauspieler jede Form paratextueller Maskierung übernehmen kann. Das *Protokollon* ist die Synekdoche für Titelblatt, Inhaltsverzeichnis, *avant-propos*, Vorwort, Kommentar, Fußnote, Register, Appendix und ist als Vor- und Überschrift die Metapher des Freudschen Wunderblockmodells.⁸⁹ Das *Protokollon* steht nämlich als *davorgeklebtes Deckblatt* in Analogie zu dem *oberen Deckblatt* beim Wunderblock, und das *je préface* als Form des »Überschreibens« wird – wie die Schrift überhaupt – als »doppelte Geste« des Einschreibens und Auslöschens vollzogen.⁹⁰ Sowohl als Synekdoche für alle Formen paratextueller Rahmendiskurse wie auch als psycho-semiotische Metapher ist das *Protokollon* »größer als das Buch«, denn genau genommen ist es »überall«⁹¹, und zwar deshalb, weil es *Vor-schrift* ist. Das *Protokollon* ist nicht einfach nur das erste Blatt oder die Oberfläche (*la première face ou la sur-face*), auf der sich wie auf einer Bühne etwas abspielt, oder von dem aus sich wie mit einem Fernrohr eine Vorschau (*pré-voir*) über den Text gewinnen ließe, sondern das Vorwort ist ein Prozeß, der als *Vor-schrift* der iterativen Dynamik der Schrift gehorcht und zugleich die digressive Dynamik der *Dissemination* verkörpert.

Die *Dissemination* impliziert erstens »eine bestimmte Theorie – der wie einem Gang (*marche*) von sehr alter Form zu folgen wäre – der *Digression*«. ⁹² Als Beispiele erwähnt Derrida neben der »Seconde Préface« Rousseaus, Swifts *A Tale of a Tub* sowie die »Appendices« bei Jean Paul. Zweitens faßt Derrida die *Dissemination* als Verallgemeinerung der Theorie und der Praxis »der *Aufpfropfung* ohne eigenen Körper«. ⁹³ Das bedeutet, daß das Vorwort als *Vor-schrift* der iterativen Aufpfropfungsdynamik und der »allgemeinen Iterabilität« der Schrift gehorcht. ⁹⁴ Durch die Kopplung der Begriffe der *Disseminati-*

87 Ebd.

88 Vgl. ebd., S. 14 f.

89 Vgl. Freud, Sigmund: »Notiz über den ›Wunderblock‹ (1925)«. In: ders.: *Studienausgabe Band III*. Frankfurt/M. 1975, S. 369.

90 Vgl. Derrida, Jacques: »Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte«. In: ders.: *Dissemination*. Wien 1995, S. 11–68, hier S. 17.

91 J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 73.

92 Ebd., S. 37, sowie ders.: »Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte« (s. Anm. 90), S. 35.

93 Vgl. J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 18, sowie ders.: »Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte« (s. Anm. 90), S. 19.

94 Vgl. Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«. In: *Limited Inc*. Wien 2001, S. 15–45, hier S. 41.

on und der *Digression* wird die Aufpfropfung als *digressives Davorschreiben* und *Davorkleben* faßbar. Der Akt des Vorwortschreibens erweist sich nämlich nicht nur als eine Form der »zitierenden Rekontextualisierung«, sondern auch als *Collage* von immer neuen »ersten Seiten«. Insofern bringt das Vorwort als *Vor-schrift* einen unentwegten Rahmungsprozeß in Gang – und eben hierdurch ist die *préface incessante* ausgezeichnet.⁹⁵ Besonders deutlich wird dies an Swifts *A Tale of a Tub*, wo sowohl der Verlauf der Geschichte als auch ihr Beginn durch immer wieder davor- und dazwischengeschaltete paratextuelle »Digressions« aufgehalten wird. Dem »Preface« geht eine »Epistle Dedicatory, to his Royal Highness Prince Posterity« voraus, dem eine Note »The Bookseller to the Reader« vorangestellt ist, der eine Dedikation »To the right honorable John Lord Sommers« vorangeht sowie ein »Postscript« und eine »Apology« des fiktiven Herausgebers.⁹⁶

Das unentwegte Vorwort (*préface incessante*) als Protokollon ist »größer als das Buch«, weil es zwar den »äußeren Rand« markiert, zugleich aber durch immer neue »davorgeklebte Deckblätter« den Rand des Textes *unentwegt* in Bewegung hält. Mit anderen Worten: Die Möglichkeit des »Vorschaltens« im Sinne des Aufklebens immer neuer »erster Seiten« ist eine Form der »aufpfropfenden Rekontextualisierung«, wobei das *vor* des Vorworts keinen festen Rahmen etabliert, sondern eine fließende Randung ist: es kann immer noch ein weiteres Vorwort geben, etwa aus Anlaß einer neuen Auflage, das alle vorangegangenen Vorworte – einschließlich Haupttext – neu rahmt. Der Akt des *Davorklebens* hat, ebenso wie der Akt des *Umblätterns* dieser davorgeklebten ersten Seite, *performative* und *parergonale* Rahmungsfunktion. *Performative Rahmungsfunktion* hat der Akt des Davorklebens, weil das »erste Blatt« aufgrund der bloßen Tatsache seines Davorgeklebt-Seins eine Demarkationslinie zieht und damit zugleich einen deklarativen Sprechakt vollzieht, der »erklärt«, wo das »Vor-dem-Buch« liegt, und wo das Buch anfängt. *Parergonale Rahmungsfunktion* hat der Akt des Umblätterns, weil der Leser mit dem Umblättern der ersten Seite »von einem bestimmten Außen her« einen »Zugang zum Werk« erhält – und das Umblättern zugleich als parergonale Kraft »im Inneren des Verfahrens« der Lektüre mitwirkt.

Genau genommen kommt das Protokollon als Parergon sogar ohne Schrift aus. »Werden nicht deshalb«, fragt Jean Paul in seinem »Appendix des Appendix« zum *Jubelseniör*,

zwei leere Blätter, eines an die Vorrede, eines an den Beschluß, vom Buchbinder vor- und nachgestoßen, gleichsam als weiße Türspäne zum Zeichen der Immission, zum Zeichen, das nächste Blatt sei ebenso unbewohnt und ebenso offen beliebigen Schreibereien? Doch sind diese den Gärten des Buchs einfassende leere Hahas auch die Wüsteneien, die ein Buch vom anderen sondern müssen, wie große leere Räume die Reiche der Germanier oder die der Nordamerikaner oder Sonnensysteme auseinanderstellen.⁹⁷

95 Vgl. J. Derrida: »Hors livre. Préfaces« (s. Anm. 7), S. 57.

96 Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub*. Oxford 1957, S. 1–45.

97 Jean Paul: »Appendix des Appendix«. In: Jean Paul: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 7. München 1975, S. 545.

Das Protokollon als erste weiße Seite wird zur unsichtbaren Grenze, zum *Haha* zwischen dem »bestellten« Garten des Textes und dem »unbestellten« Wildwuchs der angrenzenden Wüsteneien. Als äußerster Rand des Textes ist das unbeschriebene erste Deckblatt sowohl eine performative Verkörperung der »Schwelle des Textes« als auch eine »funktionale Leerstelle«, die auf den Rahmen des Werks als noch nicht beschriebener Rand verweist. Mit anderen Worten: Das erste leere Blatt ist sowohl *Blanko-Protokollon* als auch ein noch zu schreibendes *Blanko-Vorwort*.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen läßt sich die These, daß die performativ-parergonale Rahmung von Texten durch die *préface incessante* vollzogen wird, in zwei Richtungen forcieren.

Erstens: Nicht nur das noch zu schreibende *Blanko-Vorwort*, sondern auch das bereits geschriebene Vorwort ist ein *Haha*, ein *performatives Niemandsland*. Das Vorwort wird dadurch zu einem Ort, an dem wie im Fall einer Unabhängigkeitserklärung⁹⁸ der Unterschreibende sich durch einen noch nicht autorisierten, deklarativen Akt selbst das Recht zuschreibt, unterschreiben und vorschreiben zu dürfen.⁹⁹ Das Vorwort erweist sich aber auch als *Selbst-Darstellung des Konzepts*, da es eine Zone darstellt, in der deklarativ-autopoetische Akte vollzogen werden – Akte, die dadurch, daß sie geäußert werden, das schaffen, was sie behaupten und damit der »Produktion« des Text-Systems »durch das Netzwerk seiner eigenen Operationen«¹⁰⁰ Vorschub leisten.

Zweitens: Die Möglichkeit des *Dazuklebens* immer neuer Seiten ist nicht nur hinsichtlich der ersten Seite gegeben, sie ist auch – man denke an die Arbeitsmethode Prousts – eine Form, im Modus der *collagierenden Digression*, unentwegt neue Anmerkungen zu machen und bereits Geschriebenes zu kommentieren. Die Inszenierung des Anfangs durch die iterative Aufpfropfungsbewegung des *unentwegten Vorworts* findet sowohl auf der Ebene der Schrift als auch auf der Ebene der »Unterlage« statt. Was hier als Akt des Davorklebens und Dazuklebens vollzogen wird, erscheint dort als kommentierendes Davorschreiben und Dazuschreiben. Das unentwegte Vorwort *erschreibt* sich sozusagen seine Funktion, Parergon zu sein. Seine Rahmungsfunktion leitet sich insofern aus den performativen Akten des Schreibens und Kommentierens her.

»Was ist nun ein *Parergon*?« fragt Derrida in *Die Wahrheit in der Malerei* – die Antwort: »Es ist der Begriff der Anmerkung«.¹⁰¹ Nicht nur die collagierende Aufpfropfung, auch die kommentierende Anmerkung ist ein parergonales Verfahren, um in das Werk hineinzuwirken und so einen Zugang zum Werk zu gewinnen – oder aber ihn zu erschweren. Der Kommentar ist eine besondere Form des Zitierens, der mit der Wiederholung des vorangegangenen Textes ei-

98 Derrida, Jacques: »Unabhängigkeitserklärungen«. In: ders./Kittler, Friedrich: *Nietzsche – Politik des Eigennamens: wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000, S. 9–19, hier S. 10 f.

99 J. Derrida: »Unabhängigkeitserklärungen« (s. Anm. 98), S. 14.

100 N. Luhmann: »Die Form der Schrift« (s. Anm. 81), S. 351.

101 J. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (s. Anm. 14), S. 75.

nen Akt performativer Rahmung vollzieht. Er verbleibt, wie Foucault schreibt, »vor der böschungartigen Befestigung des voraufgehenden Textes und stellt sich die unmögliche, stets erneuerte Aufgabe, dessen Entstehung in sich zu wiederholen«. ¹⁰² Der Kommentar verknüpft aber auch den Akt des Schreibens mit dem Akt des Lesens. Er ist, wie Derrida im »Nachwort« zu *Limited Inc* schreibt, »schon eine Interpretation«. ¹⁰³ Das Besondere des Kommentars besteht nun darin, daß er zum einen »schon eine Interpretation« ist, die den »Zugang zum Werk« eröffnet oder verstellt, und daß er zum anderen als »Interpretation am Rande« eine sichtbare »Rahmungsspur« hinterläßt. Der Kommentar hat nicht nur als Modulation interpretative Schlüsselfunktion, sondern steht als digressiv Dazugeschriebenes und äußerliche Verkörperung in funktionaler Analogie zum Anführungszeichen. Dies betrifft das Vorwort als Geschriebenes, aber auch das Vorwort als unentwegten Prozeß des Schreibens. Der vermittelnde Begriff zwischen Vorwort-Theorie und Zitat-Theorie ist der Begriff der Aufpfropfung.

III. Zitattheorie und Vorworttheorie im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität

Derrida vertritt in »Signatur Ereignis Kontext« bekanntlich die These, daß jedes Zeichen »zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden« und aufgrund eben dieses iterativen Aktes »mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen« kann. ¹⁰⁴ Aufgrund seiner »allgemeinen Iterabilität« kann man

ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen alle Möglichkeiten der »Kommunikation« verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code [...]. ¹⁰⁵

Während die Sprechakttheorie das »zwischen zwei Anführungszeichen setzen« als Ausnahmefall des Sprachgebrauchs begreift, der wie der poetische Sprachgebrauch eine illokutionäre Entkräftung des eingeklammerten Ausdrucks impliziert, gehört für Derrida die »immer« gegebene Möglichkeit des »Herausnehmens« und »zitathaften Aufpfropfens« (*greffe citationnelle*) ¹⁰⁶

102 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M. 1974, S. 117.

103 Derrida, Jacques: »Nachwort. Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion«. In: *Limited Inc*. Wien 2001, S. 171–238, hier S. 222.

104 Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«. In: *Limited Inc*. Wien 2001, S. 15–45, hier S. 32.

105 Ebd., S. 27 f.

106 Vgl. Derrida, Jacques: »Signature Événement Contexte«. In: ders.: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, S. 365–393, hier S. 381. Zum Begriff der *greffe* siehe auch A. Compagnon: *La Seconde Main* (s. Anm. 33), S. 31 ff., wo es – ohne Bezugnahme auf Derrida – heißt: »Mais la greffe d'une citation est-elle une opération si différente du reste de l'écriture?«

zur Struktur eines jeden gesprochenen oder schriftlichen Zeichens und ist insofern konstitutiv für das Funktionieren jedes Zeichens: »Was wäre ein Zeichen [*marque*], das nicht zitiert werden könnte?«¹⁰⁷ Mit anderen Worten: Die »allgemeine Iterabilität« ist als *parergonale Kraft* zu verstehen, die bei allen performativen Akten des Schreibens und Rahmens »im Inneren« des performativen Verfahrens mitwirkt. Dabei betrifft die *Parergonalität* auch den interpretativen Spielraum, den die iterative Aufpfropfungsbewegung bei der »Umrahmung eines Kontextes« eröffnet.¹⁰⁸

Ich möchte an dieser Stelle – sozusagen als Latenzbeobachtung – auf einen blinden Fleck der Derridaschen These von der »allgemeinen Iterabilität« hinweisen, nämlich auf die mangelhafte Berücksichtigung der indexikalischen Aspekte, die bei der iterativen Aufpfropfungsbewegung eine Rolle spielen. Diese indexikalischen Aspekte betreffen zum einen die Anführungszeichen als Rahmungshinweise und zum anderen die immer gegebene Möglichkeit eines interpretativen Rahmenwechsels. Beginnen wir mit diesem zweiten Punkt: Nach Derrida können gewisse Aussagen auch dann noch einen Sinn haben, wenn sie »einer *objektiven Bedeutung* [*signification*] beraubt sind«.¹⁰⁹ Derrida gibt das Beispiel, daß der semantisch sinnlose Satz »Das Grün ist oder« als Beispiel für »Agrammatismus« gedeutet wird.¹¹⁰ Die Tatsache, daß ein ungrammatischer Satz geäußert wurde, stellt, wie Derrida mit Bezug auf Husserl anmerkt, ein »Anzeichen« dar.¹¹¹ Über Derrida und Husserl hinausgehend könnte man auch sagen, der Satz ist ein *Index* im Sinne von Peirce.¹¹² Eine derartige *interpretative* und zugleich *modulierende Aufpfropfung* führt zu einem Wechsel des *Deutungsrahmens*, und zwar deshalb, weil von einem *illokutionären Modus* der Analyse auf einen *indexikalischen Modus* umgeschaltet wird. Ein derartiges *frame switching* mündet entweder in eine »monumentale Betrachtung«¹¹³, wie sie im Kontext der historischen Interpretation von Dokumenten praktiziert wird, oder in die Beobachtung »signifikanter Strukturen«¹¹⁴, insbesondere signifikanter Wiederholungsstrukturen, worauf etwa die Psychoanalyse ausgerichtet ist.

Ausgehend von dieser Überlegung möchte ich die Behauptung aufstellen, daß die vermeintlich unhintergehbare Iterabilität des Performativen mit einer ebenso unhintergehbaren Indexikalität des Performativen interagiert. Auch das »Zwischen-Anführungszeichen-setzen« impliziert eine spezifische Form der Indexikalität, die man als *parergonale Indexikalität* bezeichnen könnte. Vor

107 J. Derrida: »Signatur Ereignis Kontext« (s. Anm. 94), S. 32.

108 Vgl. J. Derrida: »Nachwort« (s. Anm. 103), S. 234.

109 J. Derrida: »Signatur Ereignis Kontext« (s. Anm. 94), S. 30.

110 Vgl. ebd., S. 31.

111 Ebd.; vgl. auch Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen*. Tübingen 1968, S. 23 f.

112 Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M. 1983, S. 65.

113 Vgl. M. Foucault: *Die Archäologie des Wissens* (s. Anm. 4), S. 149.

114 Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1983, S. 273.

dem Hintergrund des Derridaschen Iterationskonzepts erscheint das Zitat als Spur jener Aufpfropfungsbewegung, der es sich verdankt. Der Begriff der »Spur« läßt sich dabei nicht nur als *Entmotivierungsbewegung* fassen¹¹⁵, die das »Spiel der Schrift« auszeichnet, sondern die Spur ist hier auch als *Symptom* bzw. als »genuiner Index« im Sinne von Peirce zu deuten.¹¹⁶ Genuine Indices sind »existentiell«, das heißt durch Kausalität oder Kontiguität mit ihrem Objekt verknüpft. In unserem Fall ist dieses Objekt die Aufpfropfungsbewegung selbst, und jedes Zitat ist als Resultat einer vollzogenen Aufpfropfung *Symptom* jener Aufpfropfungsbewegung, der es sich verdankt.

Im Kontext der von Searle vertretenen »Gebrauchstheorie des Zitierens« sind die Anführungszeichen keine Symptome, sondern Signale, dafür nämlich, daß der Satz »nicht in seinem normalen Sinne verwendet wird, sondern als Gegenstand der Diskussion anzusehen ist.«¹¹⁷ Signale gehören, um mit Peirce zu sprechen, zur Klasse »degenerierter Indices«: Sie haben wie ein Zeigefinger, der Zeiger einer Uhr oder ein Demonstrativpronomen *referentielle Funktion*. Mehr noch als für Searle spielt die degenerierte Indexikalität für Davidsons »Zeigetheorie des Zitierens« eine zentrale Rolle. Davidson wertet die Anführungszeichen als *deiktische*, singuläre Termini, die *autoreferentiell* und *indexikalisch* auf das Ausdrucksvorkommnis referieren. »[...] the inscription inside does not refer to anything at all, nor is it part of any expression that does. Rather it is the quotation marks that do all the referring.«¹¹⁸ Die Anführungszeichen referieren also zum einen wie Demonstrativpronomen auf das, was sie anführen, und sie referieren zum anderen als Zeichen, die einen Kontext erzeugen, in dem der zitierte Ausdruck als Bild angeführt wird, auf sich selbst. Anführungszeichen verweisen mithin nicht einfach nur wie ein Zeigefinger auf den von ihnen eingeklammerten Ausdruck, sondern sie sind zugleich auch *autoreflexive* und *autoreferentielle Rahmungshinweise*, die anzeigen, daß sie selbst die Funktion von Klammern haben. Anders ausgedrückt: Das Anführungszeichen ist »ein degenerierter Index seiner eigenen Eigenschaften«.¹¹⁹

Die Anführungszeichen haben aber noch in einem weiteren Sinne indexikalische Funktion, nämlich als Rückverweis auf die Quelle, der sie entstammen. Hier läßt sich eine *Modulation* beobachten, im Rahmen derer die *genuine* Indexikalität der Aufpfropfungsbewegung in die *degenerierte* Indexikalität des Anführungszeichens transformiert wird. Anführungszeichen sind Verkörperungen der *Zuschreibungsfunktion*, denn sie verweisen auf die Tatsache, daß die angeführte Rede von jemand anderem stammt. Der Zitatrahmen repräsentiert jedoch nicht nur »die *Notwendigkeit* der Indizierung des Eigennamens«, sondern auch die »Schuld« gegenüber dem Gesetz, das zur Rahmen-

115 Vgl. ebd., S. 88.

116 Vgl. C. S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen* (s. Anm. 112), S. 157.

117 Searle, John: *Sprechakte*. Frankfurt/M. 1983, S. 118.

118 Davidson, Donald: »Quotation«. In: *Theory and Decision* 11 (1979), S. 27–40, hier S. 37.

119 Vgl. C. S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen* (s. Anm. 112), S. 157.

setzung verpflichtet«. ¹²⁰ Dieses Gesetz ist das *Copyright* – eine Institution, die als performativer und parergonaler Rahmen die Konventionen für die Anwendung der zitierenden und kopierenden *Regeln der Replikation* bereitstellt. ¹²¹

Ausgehend von diesen Überlegungen möchte ich behaupten, daß das Protokollon ebenso wie die *préface incessante* als iterative Bewegung im Spannungsfeld der beiden oben genannten Formen der Indexikalität steht. Jeder Akt der Aufpfropfung, jeder Akt der Iteration ist als genuiner Index jener unentwegten Aufpfropfungsbewegung zu werten, durch die die »allgemeine Iterabilität« und das »Spiel der Schrift« ausgezeichnet sind. Jedes »In-Anführungszeichen-Setzen« kann als degeneriert indexikalischer und zugleich autoreferentieller Rahmungshinweis gedeutet werden. Die *parergonale Indexikalität* resultiert aus der *Modulation* zwischen beiden Formen der Indexikalität einerseits und ihrem Zusammenspiel mit den Kräften der Illokution und der Iteration andererseits.

IV. Die *parergonale Indexikalität* im Rahmen der Zuschreibungsfunktion

Auch das Protokollon offenbart eine Form *parergonaler Indexikalität* – genau wie das *juristische Performativ* der Zuschreibung, das auf dem Titelblatt durch die Verknüpfung des Autornamens mit dem Namen des Buches vollzogen wird. Der Titel ist nicht nur »der Taufname des Buches« ¹²², sondern wird, wie Derrida in *Préjugés* schreibt,

im allgemeinen vom Autor gewählt oder von dem ihn vertretenden Editoren, deren Eigentum der Titel ist. Er benennt und garantiert die Identität, die Einheit und die Grenzen des ursprünglichen Werkes, das er betitelt. Es versteht sich von selbst, daß die Machtbefugnisse und der Wert eines Titels eine wesentliche Beziehung zu so etwas wie dem Gesetz unterhalten, handle es sich nun um einen Titel im allgemeinen oder um den Titel eines Werkes, sei es literarisch oder nicht. ¹²³

Der Titel unterliegt, wie es an anderer Stelle heißt, der strengen Bestimmung eines topologischen Codes, »der die Randlinien festlegt«. ¹²⁴ Dabei markiert der Titel die Grenze des Werkes, weil er »am äußeren Rand des Werkes«, das heißt *außerhalb* des Werkes steht. Ließe sich der Titel »dem Korpus, das er betitelt, inkorporieren, gehörte er ihm einfach als eines seiner internen Ele-

120 U. Dünkelsbühler: *Kritik der Rahmen-Vernunft* (s. Anm. 16), S. 74.

121 Vgl. Wirth, Uwe: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«. In: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M. 2002. S. 9–60, hier S. 49 ff.

122 H. Ehrenzeller: *Studien zur Romanvorrede* (s. Anm. 63), S. 112.

123 J. Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz* (s. Anm. 9), S. 39.

124 Derrida, Jacques: »Titel (noch zu bestimmen). Titre (à préciser)«. In: Kittler, Friedrich A. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn 1980, S. 15–37, hier S. 18.

mente, eines seiner Stücke an, so verlöre er Rolle und Wert eines Titels«. ¹²⁵ Die *parergonale Indexikalität* des Titels besteht nun darin, von einem bestimmten Außen in das Gerahmte hineinzuwirken und durch die doppelte Geste des indexikalischen Verweises einen performativen Rahmen zu konstituieren. Sieht man vom Buchdeckel und vom *Blanko-Protokollon* ab, stellt der Titel die äußere Grenze des Werks dar, weil er den »Eigennamen des Buches« mit dem *Autornamen* assoziiert, also degeneriert indexikalisch nach innen und nach außen zeigt. Zugleich ist der Titel als Protokollon die äußerliche Spur, das heißt, der *genuine Index* einer unentwegten Aufpfropfungsbewegung. Schließlich repräsentiert der Titel einen *Rechtstitel*, ist also ein *juristisches Performativ*, mit dem der Verfasser sein Eigentumsrecht an dem, was er geschrieben oder bearbeitet hat, geltend macht.

In einer anderen Kultur als der unseren oder in einer anderen Epoche wäre es vorstellbar, daß das Eigentumsverhältnis und die Bestimmung der Identität des Textes, also das »Spiel mit dem Titel, mit den Unterschriften, mit seinen Rändern oder den Rändern anderer Korpora, dieses ganze System der Rahmung anders und mit anderen konventionellen Garantien« funktioniere. ¹²⁶ Derrida erwähnt die mittelalterliche Regulierung der Identität des Textes, der

der umbildenden Initiative von Kopisten [überlassen blieb, respektive] den Pfropfungen, wie sie durch Erben oder andere ›Autoren‹ praktiziert wurden (ob anonym oder nicht, unter individuellen oder kollektiven, mehr oder weniger identifizierbaren Pseudonymen maskiert oder nicht). ¹²⁷

Hier kommt nun der für die Literaturtheorie zentrale Aspekt der Autorschaft ins Spiel. Wie Barthes und Foucault, so nimmt auch Derrida auf »vorklassische« Formen der Zuschreibung Bezug, um Autorschaft nicht als geniale Zeugung bzw. als ein natürliches Eigentumsrecht am Geschriebenen zu fassen, sondern als »Spiel mit den Rändern«, das durch ein »System der Rahmungen« und durch bestimmte Formen der »zitationellen« Aufpfropfung bestimmt wird. Wenn Barthes auf das performative *Je chante* der »ganz alten Poeten« ¹²⁸ hinweist, Foucault auf den Chiasmus der *Funktion Autor* »im 17. oder im 18. Jahrhundert« ¹²⁹ und Derrida auf die »Pfropfungen«, wie sie im Mittelalter »durch Erben oder andere ›Autoren‹ praktiziert wurden« ¹³⁰, dann thematisieren alle drei auch das Verhältnis zwischen performativen Akten des Schreibens einerseits und den Vollzugsformen performativer Rahmung andererseits. Dabei zeigt sich, daß der von Barthes attestierte »Tod des Autors« bzw. die von Foucault aufgeworfene »Frage nach dem Autor« in spezifischer Weise die *Frage nach dem Herausgeber*, genauer, nach der performativen Rahmungsfunktion des Herausgebers impliziert.

125 Ebd., S. 19.

126 J. Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz* (s. Anm. 9), S. 80.

127 Ebd.

128 Barthes, Roland: »La mort de l'auteur«. In: ders.: *Essais Critiques IV*. Paris 1984, S. 61–67, hier S. 64.

129 M. Foucault: »Was ist ein Autor?« (s. Anm. 53), S. 1016.

130 J. Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz* (s. Anm. 9), S. 80.

Literaturgeschichtlich betrachtet, entwickeln der Brief- und der Archivroman des 18. Jahrhunderts Strategien performativer Rahmung, die Inszenierungen der *Funktion Autor* in Form der Herausgeberfiktionen sind. Die diskursiven Funktionen der Zuschreibung und der Kohärenzstiftung werden gewissermaßen an die *Funktion Herausgeber* delegiert und durch die Instanz eines fingierten oder fiktiven Herausgebers verkörpert. Das poetische Konzept des fiktiven Herausgeberrahmens antizipiert dabei die These Barthes', das Schreiben sei kein »origineller Akt«, sondern ein zitierendes und mischendes *Zusammenschreiben*, dem ein *Zusammenlesen* vorausgegangen sein muß.¹³¹ Diese Aufgabe übernimmt bei der Herausgeberfiktion der *Editor*, der als erster Leser und zweiter Autor den vermeintlich von ihm herausgegebenen Text zitiert und als »Dazuschreiber« kommentiert. Dabei wird deutlich, daß ausgerechnet im 18. Jahrhundert, also in jener Epoche, in der sich ein emphatischer Autorbegriff herausbildet, der Autor nicht als »Vater des Textes«¹³² in Erscheinung tritt, sondern als dessen editorialer Adoptivvater. Derrida wiederum setzt das Vorwortschreiben mit dem »Sprechen des Vaters« gleich, der »an seinem Geschriebenen Anteil nimmt«, also »für seinen Sohn die Verantwortung übernimmt«¹³³ und damit einen performativen Akt der Zuschreibung vollzieht.

Der Zusammenhang zwischen performativ-editorialen Akten der Rahmung, der zitationellen Aufpfropfung sowie der Zuschreibung läßt sich anhand des fiktiven Editions-Berichts zu Jean Pauls *Leben Fibels* demonstrieren. Dort schreibt der Vorredenverfasser, er habe dem Buchhändler »um den Ladenpreis die Erlaubnis ab[gekauft], alles Gedruckte aus den Werken auszuziehen, nämlich auszureißen«¹³⁴, und sei dadurch an die Ruinen eines biographischen Werks gelangt, dessen restliche Seiten er in Heiligengut, dem Geburtsort Fibels, gefunden und zusammengelesen habe. Französische Marodeurs hatten nämlich die Lebensbeschreibung Fibels »zerschnitten« und »aus dem Fenster fliegen« lassen, woraufhin die »fliegende[n] Blätter fibelschen Lebens« in unterschiedlichen Kontexten des Heiligenguter Dorflebens – etwa als »Kaffee-Düten« oder als »Heringspapiere« – Verwendung fanden.¹³⁵ Um die Geschichte Fibels zusammenzuschreiben, bedarf es daher eines doppelten performativen Akts des *Zusammenlesens* und *Zusammenklebens*. Die Dorfjugend übernimmt das Zusammenlesen, der Herausgeber das »Zusammenleimen« und das einleitende Davorschreiben, wobei sich auch hier die Frage der Zuschreibung stellt. Beinahe bereut der Herausgeber, wie er abschließend in seinem Vor-Kapitel *bekannt*, daß er nicht »das Ganze« als sein »eigenes Gemächt« ausgegeben hat, da seine »Beiträger« ohnehin weder lesen noch schreiben

131 Vgl. R. Barthes: »La mort de l'auteur« (s. Anm. 128), S. 64 f.

132 Vgl. Barthes, Roland: »De l'oeuvre au texte«. In: ders.: *Essais Critiques IV*. Paris 1984, S. 69–77, hier S. 74.

133 J. Derrida: »Buch-Ausserhalb. Vorreden/Vorworte« (s. Anm. 90), S. 53.

134 Jean Paul: *Leben Fibels*. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 11. München 1975, S. 374 f.

135 Ebd., S. 376.

können.¹³⁶ Die durch die editoriale Tätigkeit vollzogenen modulierenden Aufpfropfungen setzen nicht nur das juristische Performativ der Zuschreibung ins Werk, sondern auch eine Form *parergonaler Indexikalität*, die als Kapitelüberschrift autoreflexiv und autoreferentiell die Rahmungsbedingungen thematisiert. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang – abgesehen vom Problem des *Copyrights* –, daß bei Jean Paul (ebenso wie später bei E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*) das »Herauslösen« aus dem Syntagma, das heißt, der erste Schritt der Aufpfropfung als *Akt des Herausreißen* vollzogen wird. Das »Einschreiben«, das heißt, der zweite Schritt der Aufpfropfung, wird als *editoriale Collage* vollzogen.

So besehen besteht die *editoriale Tätigkeit* sowohl im aufpfropfenden Dazukleben wie im aufpfropfenden Dazu- und Davorschreiben. Zugleich inszeniert die Herausgeberfiktion, ganz im Sinne von Barthes, den »originellen Akt« des *Erfindens* als Akt des *Findens von Originalen* bzw. als Akt *originalgetreuen Zitierens*. Wie das Schreiben, so entpuppt sich auch das Zuschreiben als *doppelte Geste*: Im Fall der Herausgeberfiktion wird die performative Geste auktorialer Verneinung nämlich fast immer durch ein Bekenntnis zu den »typisch auktorialen« Rahmungsfunktionen der Kohärenzstiftung und der Verantwortung für den Text begleitet.

»Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe«, schreibt Rousseau in seiner »Préface« zur *Nouvelle Héloïse*, »habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis«. ¹³⁷ Dieses editoriale Deklarativ wirft nicht nur die Frage auf, ob Rousseau tatsächlich »bloß Herausgeber« oder »der Autor« ist, sondern auch, ob es sich bei dem Briefwechsel um ein authentisches *Portrait* oder um ein erfundenes *Tableau d'Imagination* handelt. Im ersten Fall geht es um das Zuschreibungsverhältnis, im zweiten Fall um den logischen Status des Briefwechsels, wobei in beiden Fällen der *sincerity condition* eine zentrale Bedeutung zukommt. So betont der Vorwortverfasser der *Nouvelle Héloïse*:

Jeder rechtschaffende Mann muß sich zu den Büchern, die er herausgibt, bekennen. Ich nenne mich also auf dieser Sammlung Titelblatt; nicht, um sie mir anzueignen, sondern um dafür einzustehen.¹³⁸

Hier könnte man im Anschluß an Foucault feststellen, daß die *Funktion Herausgeber* das *juristische Performativ* der Zuschreibung thematisiert, wobei die Titelunterschrift »Recueillies et Publiées par J. J. Rousseau« neben der Funktion der Zuschreibung auch die eines Anführungszeichens hat. In beiden Fällen stellt sich die Frage, in welcher Form man die Titelunterschrift, die sich ihrerseits indexikalisch auf den Haupttitel »Lettres de deux Amants« bezieht, »ernst nehmen« kann. Geht man mit Derrida davon aus, daß Titel und Titelunterschrift *außerhalb* des Textes bzw. *vor* dem Text stehen, so ist die Titelunter-

136 Ebd., S. 377.

137 Rousseau, Jean Jacques: *La Nouvelle Héloïse*. In: ders.: *Oeuvre Complètes*. Paris 1964, S. 5. Dt.: München 1988, S. 5.

138 Ebd.

schrift als extrafiktionales direktes Kommissiv zu werten, das sich, angesichts der Fiktionalität des Haupttextes, nachträglich als unehrliches »Titelversprechen« bzw. als falsches Deklarativ über den logischen Status des Haupttextes herausstellt. Betrachtet man Titel und Titelunterschrift dagegen als Teil des Werkes, so läßt sich das »Recueillies et Publiées par J.J. Rousseau« mit Genette als intrafiktionales Performativ verstehen, weil das »Sammeln« ja nur im Rahmen der Herausgeberfiktion ein »Sammeln« ist. Die Titelunterschrift erscheint nun als »ernsthafte fiktiver Sprechakt«, der jedoch keine rahmenkonstitutive Funktion hat, weil er bereits *im Rahmen* der Fiktion geäußert wird.

Das Problem wird noch größer, wenn man, wie de Man in seiner Untersuchung der beiden Vorworte zur *Nouvelle Héloïse* in den *Allegories of Reading*, die Zweideutigkeit bemerkt, durch welche die in den Vorworten getroffenen Feststellungen über den logischen Status der »Briefe zweier Liebender« ausgezeichnet sind. Eine Zweideutigkeit, die darauf abzielt, die »entweder/oder-Logik« auszuhebeln.¹³⁹ Die in beiden Vorworten an keiner Stelle eindeutig beantwortete Frage, ob es sich bei dem Briefwechsel um das schriftliche *Portrait* realer Personen oder um ein *Tableau d'Imagination* fiktiver Figuren handelt, löst, da sie wiederholt aufgeworfen wird, die Assoziation von *Portrait* und *Herausgeber* einerseits sowie von *Tableau d'Imagination* und *Autor* andererseits auf. Das heißt, die Begriffe lassen sich neu kombinieren. Da der Vorworddiskurs den »referentiellen Status« des Haupttextes in Frage stellt, legt das Vorwort de Man zufolge eine »allegorische« Lesart nahe, welche die Möglichkeit eröffnet, daß solch ein Werk als *Portrait* »of its own negative gesture« gedeutet werden kann.¹⁴⁰ Dabei gesellt sich zu der Unsicherheit über den referentiellen Status des Haupttextes noch eine zweite – von uns oben bereits erwähnte – Unwägbarkeit hinzu, nämlich, »ob das Vorwort für den Haupttext, oder der Haupttext für das Vorwort geschrieben wurde.«¹⁴¹

Allerdings läßt de Man bei seiner Untersuchung der beiden »Préface« zwei entscheidende Aspekte unberücksichtigt: Zum einen spart er bei seiner Erklärung, wie der Leser Schrift versteht; »bewußt« die performative Dimension aus und konzentriert sich ausschließlich auf die konstative.¹⁴² Zum anderen geht de Man mit keinem Wort darauf ein, daß die Uneindeutigkeit des Vorworddiskurses womöglich selbst bereits Teil einer Rahmungsstrategie sein könnte. Gleichgültig, ob es sich bei dem Briefwechsel um ein *Portrait* oder um ein *Tableau d'Imagination* handelt, die notwendige Gemeinsamkeit beider Darstellungsweisen ist ihr »Im-Rahmen-Sein«. Dieses »Im-Rahmen-Sein« thematisiert nicht nur die Frage nach der »paradoxalen Logik der Grenze«, sondern auch jene »wesentliche Struktur der Referentialität«¹⁴³, die der *parergonalen Indexikalität* als Rahmungshinweis zugrunde liegt.

139 de Man, Paul: »Allegory (Julie)«. In: ders.: *Allegories of Reading*. New Haven, London 1979, S. 196.

140 Ebd., S. 199.

141 Ebd., S. 205.

142 Ebd., S. 201.

143 J. Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz* (s. Anm. 9), S. 77.

V. Die *parergonale Indexikalität* performativer Widersprüche

Ich möchte abschließend vorschlagen, die »negative Geste«, die de Man im Vorworddiskurs zur *Nouvelle Héloïse* auszumachen glaubt, als *performativen Widerspruch* mit Rahmungsfunktion zu fassen. Das von Derrida ausgemachte *Paradox des Rahmens* impliziert nämlich eine bestimmte Form performativer Widersprüchlichkeit, die sowohl in Analogie zu Luhmanns Überlegungen zur *Konfusion der Rahmen* als auch zu Goffmans Begriff des *Rahmenbruchs* steht. Die Rahmenkonfusion kommt laut Luhmann dadurch zustande, daß die Operation der Selbstbeschreibung »eine Grenze innerhalb der Grenze, einen ›frame« im ›frame« des Systems« einführt – und eben diese Grenzziehung führt dazu, »daß Selbstbeschreibungen irritierbar bleiben und von innen heraus dynamisch werden«. ¹⁴⁴ Nach Goffman stellen die »reflexiven Rahmenbrüche« eines Sprechers, der seine eigene Rede »zum Gegenstand erklärender oder rechtfertigender Nebenbemerkungen macht« eine besondere Form dar, »aus dem Rahmen zu fallen«. ¹⁴⁵ Rahmenkonfusion und Rahmenbruch haben eine Eigenschaft gemeinsam: Sie erhöhen die »Aufmerksamkeit für Rahmungen« ¹⁴⁶ und appellieren damit an den Leser, interpretative Deutungsrahmen zu entwerfen. Das heißt, die Rahmenkonfusion ist als *negative performative Geste* zugleich ein strategischer Rahmungshinweis für eine *doppelte Rahmung*. Der fiktive Herausgeber kann, wie im Fall des *Don Quijote*, »die Fiktion in der Fiktion wiederholen« oder aber, wie im Fall der *Nouvelle Héloïse*, »den Unterschied zwischen Fiktionen und Fakten« löschen, indem er »fingiert (oder nicht fingiert?), daß er ›gefundene Briefe« vorlegt«. ¹⁴⁷

Die Rahmenkonfusion erweist sich dabei als Rahmungsstrategie, die auf dem ostentativen Vorführen performativer Widersprüche beruht. Der Vorwortverfasser der *Nouvelle Héloïse* inszeniert einen performativen Selbstwiderspruch, indem er sich einerseits »bloß« als Herausgeber beschreibt, andererseits jedoch die Frage offenläßt, ob es sich bei den Briefen um *erfundene* oder *gefundene* Briefe handelt. Das Bekenntnis, »bloß« der Herausgeber zu sein, setzt aber notwendigerweise voraus, daß es sich um *gefundene* Briefe handelt. Insofern unterminiert bereits die Tatsache, daß der fingierte Herausgeber die Frage nach dem referentiellen Status der Briefe überhaupt stellt, seine Glaubwürdigkeit. Durch den ostentativ vorgeführten Mangel an performativer Integrität wird das Vorwort zu einem *performativen Niemandsland* – zu einer Zone, in der der performative Widerspruch die illokutionäre Funktion der Deklarativa, Direktiva und Kommissiva außer Kraft setzt. Durch diese illokutionäre Entkräftung jedoch gewinnt das Vorwort zugleich die *parergonale Kraft* von einem bestimmten Außen indexikalisch im Inneren des Verfahrens mitzuwirken. Und zwar einmal, weil das Vorwort Anführungszeichen ist, und zum an-

144 N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (s. Anm. 21), S. 401.

145 E. Goffman: *Rahmen-Analyse* (s. Anm. 27), S. 536.

146 N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (s. Anm. 21), S. 415.

147 Ebd., S. 414.

deren, weil es jener Ort ist, an dem eine *interpretative Aufpfropfung* vollzogen wird. Der Umstand, daß in der »Seconde Préface« keine Antwort auf die Frage nach dem referentiellen Status des Dargestellten gegeben wird, ist mithin als indexikalischer Rahmungshinweis zu deuten. Um das Vorwort als Portrait seiner eigenen negativen Geste zu lesen, muß der Leser eine *interpretative Aufpfropfung* vornehmen, nämlich die Aufmerksamkeit von der illokutionären Ebene der »Préface« (also jener Ebene, auf der widersprüchliche Behauptungen geäußert werden) zur indexikalischen Ebene hin verschieben (also zu jener Ebene, auf der allein die *monumentale Tatsache* signifikant ist, daß im Vorwort widersprüchliche Behauptungen geäußert werden). Mit anderen Worten: Die performative Rahmung ist dem Umstand geschuldet, daß der *performative Widerspruch* als »fausseté significative«¹⁴⁸ zu einem *parergonalen Index* wird.

148 Huet, Pierre Daniel: *Traité de l'origine des romans*. Stuttgart 1966, S. 86 f.