

UNZ ERTER ENN LICH

Rahmen
und
Bilder
der
Brücke
Künstler

Koenig Books, London

Mit großzügiger Unterstützung der
Ernst von Siemens Kunststiftung und
der ROK Stiftung



UNZERTRENNLICH
Rahmen und Bilder
der Brücke-Künstler

herausgegeben von
Werner Murrer,
Lisa Marei Schmidt,
Daniel J. Schreiber

Brücke-Museum, Berlin
Buchheim Museum, Bernried

EINFÜHRUNG

Eva Mendgen

RAHMENBILDER, BILDERRAHMEN

Vom Rahmen her gesehen öffnet sich der Blick auf eine weitgehend unbekannte Facette der Moderne im Spannungsraum zwischen Expression und Abstraktion, Malerei und Handwerk, Bild und Rahmen, Farbe und Form, Kunst und Gesellschaft.¹

Die zu ihrer Zeit »vielumstrittene Bewegung«² des Expressionismus sprengte den »Viereckrahmen der Salokunst und schuf im selben Atemzug das »Rahmenbild.«³ Zwischen Brücke, Blaue Reiter und Bauhaus entstanden Rahmen, die so vielfältig und verschieden sind, wie die Bilder, die sie umfassen.⁴ Gemeinsam widerlegen sie das hartnäckige Klischee einer »rahmenlosen Moderne« auf das Schönste.

Diese Rahmenbilder sind nicht zuletzt das ideale Vermächtnis ihrer Sammlerinnen und Sammler, deren Schicksal nach 1933 in vielen Fällen eine tragische Wendung genommen hat.⁵ Die Erinnerung an sie und die Gleichgesinnten beinhaltet Ansporn und Verpflichtung, die Moderne neu über ihre(n) Rahmen zu entdecken und zu vermitteln.⁶

Rosa Schapiro die Kunsthistorikerin und Kunstsammlerin zum Beispiel war eines der Fördermitglieder der Brücke (siehe Kat. 13, S. 82). Von Karl Schmidt-Rottluff, ihrem Schützling, 1915 portraitiert,⁷ steht sie exemplarisch für einen neuen, sensiblen Sammlertypus (vgl. Abb. 1).

Im Kreis der Brücke wurden Käufer für Förderer und umgekehrt, wie das Ehepaar Rosy und Ludwig Fischer oder Carl Hagemann; man teilte Ziele und Werte, verstand den Austausch mit den Künstlern als etwas sehr Persönliches, die Begegnung mit der Kunst als geistigen Gewinn.⁸ An Hagemann adressierte Ernst Ludwig Kirchner einen langen Brief, in dem es um das Sammeln und das Rahmen von Bildern geht: »Ein Mensch, der so tief und eingehend in idealer Weise Bilder liebt wie Sie, muss ganz frei sein in seiner Wahl, da seine Sammlung in sich ja wieder ein geschlossenes Kunstwerk ist, von ihm selbst erzeugt und geschaffen. Ich habe sehr wenige Freunde, die so tief den Sinn der Kunst erfasst haben, ich sah auch bei ihnen die ersten Bilder meiner Hand, die gute Rahmen vom Besitzer bekamen. Sonst sieht man die Werke immer in den alten Ausstellungsrahmen, die oft nicht fein genug für kultivierte Räume ausgeführt sind.«⁹ Auf einem Gemälde portraitierte Kirchner den Sammler so, wie er ihn in seinem Brief charakterisiert hatte. Der flache, auf Gehrung geschnittene Holzrahmen, der dieses Gemälde umfasst, ist mit Bronzefarbe überstrichen, die Übermalung passt zur »arten differenzierten Farbensprache«. Die Bildkomposition aus Linien, Flächen und Farben klingt an ihrer Peripherie, auf dem Rahmen, aus und vermittelt zur Umgebung¹⁰ (siehe Kat. 79, S. 29). Wer die Sammlung Hagemann aus der Sicht Kirchners ein »geschlossenes Kunstwerk«, so ist das Portrait eine Art Konzeptbild der Sammlung. Bild und Rahmen sind 1928/1931–32 datiert.

Rahmensinn

Wie groß die Spannweite der Möglichkeiten alleine im Werk von Kirchner ist, führen das Hagemann-Portrait und eines von Otto Mueller aus dem Jahr 1913 im flachen, mit Goldbronze überstrichenen, an den Ecken zusammengenagelten Bretterrahmen vor Augen (siehe Kat. 14, S. 85). Dieser referiert auf jene, sich aus wenigen Grundbestandteilen konstituierende, ebenso funktionale wie archaische »Kistenweits« der Brücke-Gruppe vor dem Ersten Weltkrieg.

Die dünn aufgetragene Goldbronze hebt die Holzmaserung des Rahmens und steigert gleichzeitig die Wirkung der Bildfarben, ein Stilelement, das möglicherweise auf die Künstler rund um die Pre-Raphaelite Brotherhood und William Morris im 19. Jahrhundert zurückgeht.¹² Alles, was zählt, ist das Zusammenspiel der Farben und Formen. Bild und Rahmen sind auf demselben materiellen, ästhetischen und ideellen Grundriss angelegt, den die geraden Linien, die Horizontalen und Vertikalen des Rahmens, die Bildkomposition und die Haltung des Künstlers vorgeben. Vorgemacht hat das Edvard Munch, eines der wesentlichen Vorbilder der Brücke-Gruppe, mit seinem großformatigen Metabolismus (Stoffwechsel) 1898/99 (vgl. Abb. 2). Bild und Rahmen ergeben ein einzigartiges ausdrucksstarkes Kunstwerk: Die Malerei wird ins Relief der Bretter oben und unten übersetzt, der Holzrahmen referiert auf den Lebensbaum in der Mitte, er ist sozusagen aus demselben Holz geschnitzt wie dieser.

Gestalterische Elemente werden im Kontext der Reform nicht selten zu Symbolen einer antiakademischen, antikommerziellen und schließlich antimaterialistischen Haltung. So sind die an den Ecken im rechten Winkel aufeinanderstoßenden Rahmenschenkel nicht nur auf die flächige Malerei abgestimmt, sie verweisen auf die Fertigung von Hand. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts führten allen voran die Brücke-Künstler die Einheit von Bild und Rahmen gegen die Kunstindustrie ins Feld.¹³ Sie ließen es sich trotz wüster Beschimpfungen nicht nehmen, »Rahmen und Bilder immer wieder erneut aufeinander abzustimmen, im Atelier, in der eigenen Wohnung ebenso wie im Kontext privater und öffentlicher Sammlungen und Ausstellungen.«¹⁴



Abb. 1 Karl Schmidt-Rottluff: Frau mit Tasche im »Schmidt-Rottluff-Zimmer« in der Wohnung von Rosa Schireny, Osterstraße 43, Hamburg, historische Aufnahme. Landesaussaß für Kunst- und Kulturfachliche Überlegung, Holzbauer Gerhard Wriek, Bild, Rahmen und Raum ergeben eine isometrische und ideale Einheit. Alles stammt aus einer Hand und zeigt von gemeinsamem, geteiltem Willen des Künstlers und der Sommerin-Hospital und Brandl. Antriebskur erheben sich über das Handwerk.

Die expressive Steigerung der Ausdrucksmittel hatte schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als Caspar David Friedrich, einer der Pioniere der modernen Kunst, seinen Tetschener Altar (vgl. Abb. 3) der Öffentlichkeit vorgestellt, die Kritik herausgefordert. Das Schlüsselwerk der Romantik besteht aus Bild und Rahmen und geht auf die Zusammenarbeit mit dem befreundeten Bildhauer Gottlob Christian Kühn zurück. Das Ganze wurde als Verletzung der Regeln klassizistischer Ästhetik empfunden, man sah die Autonomie der Kunst in Gefahr. Die Analyse des Kritikers Basilus von Ramdohr wird zu einem

Resümee dessen, was die kommenden Generationen beschaffigen sollte: Er greift den vielsagenden Rahmen, das Fehlen der Zentralperspektive und die Missachtung optischer Gesetze ebenso an, wie die Grenzüberschreitungen zwischen dem Genres und den künstlerischen Medien.¹⁵ Die Auseinandersetzungen klingen bis heute nach, wenn Reproduktionen nur das Bild Das Kreuz im Gebirge wiedergeben, den Rahmen aber unterschlagen¹⁶ (vgl. Abb. 4).

Dabei ging es letztlich darum, jenes Element, das die Kunstakademien zum austauschbaren Ordnungsinstrument degradiert hatten – den Rahmen – neu zu verorten. 1919 sprach Hermann Finsterlin, expressionistischer Maler und Architekt, in einer Umfrage des Arbeitsrates für Kunst, die Bedeutung der »Grenzrelationen, des »Rahmensinnes« und »die Idee des absoluten Bildwerks« an.¹⁷ Damit lässt er die Abgrenzungsversuche seiner Zeitgenossen weit hinter sich.¹⁸

Abb. 2 Edvard Munch, Metabolismus, um 1899. Öl auf Leinwand, 102,2 x 162,0 cm, Munchmuseet, Oslo. Zu den Vorbildern der Expressionisten gehören die Rahmen des 19. Jahrhunderts und diese »Rahmenbilder«, allen voran Edvard Munch.



Abb. 4 Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge, wie Andreas Aubert, Die Kunst- und Landesbibliothek und Johann Christian Dohr, Berlin 1842, S. 180 »in der Kunsthandlung werden – und werden – ebenfalls nur in Ausnahmefällen mit ihren ursprünglichen Rahmen abgebildet. Nicht selten werden ungeschichtliche Formate aus ihrer ursprünglichen und ohne Rücksicht auf die Intentionen der Künstler einer vornehmlich handlichen praktischen Aufhänge angepasst.«



Gesamtwirkung

Suchte Kirchner, die zentrale Figur der Brücke, das alles verbindende Geheimnis hinter den Menschen und den Dingen und hinter den Farben und den Rahmen¹⁹, so machte Wassily Kandinsky, der Mittelpunkt der Bewegung um den Blauen Reiter, die »Ähnlichkeit der inneren Stimmung aus.«²⁰ Er verurteilte die große Menge der Maler, die nur »nach neuer Manier suchend« und »ohne Begeisterung mit kaltem Herzen, schlafender Seele Millionen von Kunstwerken schaffte«²¹. Während hier alles auf schnellen Konsum angelegt ist, wird dort die Bildgenze immer wieder neu verhandelt. Bild und Rahmen sind Teil ein- und desselben Konzeptes, zusammengehalten durch die auf den Rahmen gemalten oder in das Holz eingravierten Linien, in denen man Grenze, Schlussstrich und Signatur²² in einem sehen könnte (vgl. Abb. 5–9).

Abb. 3 Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar), 1801/02, Öl auf Leinwand, 162,4 x 102,0 cm, Ostereis-Nachbau, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Ostl. Nr. 107 D Der von dem Bildhauer Christian Gottlob Kühn geschickte, in Abstimmung zum Bild angelegte Dreieckrahmen verweist Friedrichs Kreuz im Gebirge in den Tetschener Altar, ein neuzeit, ungewöhnliches Kunstwerk, das für die programmatischen Grenzüberschreitungen der Romantik und deren Nachfolger steht.



Abb. 5 Rahmendetail von Otto Mueller, Drei Buben in ein Beck, um 1911, 1914 in Wetzlar, Museum am Ostwall, Dortmund, Inv.-Nr. A.2.52 Die Rahmen der Brücke-Künstler sind schräggenauht und verleihten die jeweiligen Bildkompositionen mit aufgemalten oder in die Holzleiste geschnittenen Linien. Sie sind schwarzlich und signatur in einem.



Abb. 6 Rahmendetail von Karl Schwab, Rasthof, Frauenkapf und Mäpke, 1912 (vgl. Kat. 48) Die Rahmen Schwabs deutlich sind fast durchweg gelb erhalten, auch ein Beweis für ihre ursprüngliche gelbe in Beifärbung, aber auch in materialer Sinne.



Abb. 7 Rahmendetail von Karl Schwab, Rasthof, Eichenweg am Haselbühl, 1912 (vgl. Kat. 52)



Abb. 8 Rahmendetail von Karl Schwab, Rasthof, Eisenwege, 1912 (vgl. Kat. 52)



Abb. 9 Rahmendetail von Ernst Ludwig Kirchner, Der Mann, 1911/1912 (vgl. Kat. 70)



Der Grenzgang zwischen Malerei und Handwerk, Moderne und Tradition brachte ganz verschiedene Ergebnisse hervor. So sind die für den privaten Gebrauch entstandenen 10 Hinterglasbilder von Kandinsky und Gabriele Münter, den Ehepaaren Elisabeth und August Macke und Franz und Maria Marc aus der Zeit um 1911 *»ein bayrisch gerahmt, wie sich's gehört.«*²⁴ Die einfach profilierten, flächigen, meist schwarz lackierten Rahmen sind mit dem Pinsel in den Bildfarben beauftragt, die Bemalung erinnert an die neoimpressionistische Technik (vgl. Abb. 10).

In Bezug auf die erste Ausstellung des Blauen Reiters in München schrieb Marc am Macke 1911, es wäre schön, wenn Bilderrahmen aus einfachem Holz, in der Tradition der Hinterglasbilder, verwendet werden könnten.²⁵ 1913 skizzierte Gabriele Münter Paul Klee im Sessel, den kantigen Kopf vor einer Wand mit leeren Rahmen (vgl. Abb. 11), die sich als Platzhalter schwarzer Umrandungen einer bunten Bilderwand entpuppen.

Schwarz – im Gegensatz zu Gold – steht für Ernsthaftigkeit. Aber nicht nur das: es ist, laut Kandinsky, die *»klagloseste Farbe, auf welcher deswegen jede andere Farbe, auch die am schwächsten klingende, stärker und präziser klingt.«*²⁶ Rund um die Brücke und den Blauen Reiter werden der schwarze Rahmen und seine zahlreichen historischen Erscheinungsformen und -funktionen neu interpretiert.

Nicht von ungefähr bevorzugten viele Expressionisten dunkle und schwarze Rahmen; der Sommer Eberhard Grisebach bemerkte beispielsweise 1914 nach einem Atelierbesuch bei Erich Heckel: *»Er hielt um alle Bilder schwarze Rahmen.«*²⁷ Schwarz gebeizte Rahmen waren wesentlicher Bestandteil von Emil Nolde's ästhetischer Konzeption: *»Um alle Bilder, fast alle, setzte ich ernste schwarze Holzrahmen. Sie konnten es ertragen.«*²⁸ Damit setzen sie eine alte Tradition ins 20. Jahrhundert fort.

Der dunkle, flächige Rahmen stand schon im 16. und 17. Jahrhundert für Bereiche *»gesteigerter Sinneseindrücke,*

Auf deren intensive Aufnahme und kontemplative Weiterverarbeitung ist er gerichtet – darin ohne Rücksicht auf die räumliche Umgebung. Eine entsprechende, ausschließlich auf das Bild bezogene Rahmung begegnet erst wieder im spätrömantischen Ästhetizismus, im Spätimpressionismus, im Jugendstil und bei den Expressionisten.²⁹

1912 setzte man in der unter anderem dem Expressionismus gewidme-



Abb. 10 Gabriele Münter, Bayrische Landschaft mit Zinnsfeld, um 1910, Hinterglasgemälde, Holzrahmen profiliert, bemalt, 14,1 x 21,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Inv.-Nr. G19 737 Ähnlich und doch ganz anders ist der Umgang der Künstlerinnen und Künstler rund um den Blauen Reiter, von Hilmar von Kambilly zu Hans, Macke oder Klee. Fast profilierte Rahmen, signifikante aus dem Handel, gelegentlich bemalt, umfassen die Hinterglasbilder.

ten Ausstellung des Sonderbundes auf weiße Wände und schwarze Umrandungen.

Die Sonderbund-Ausstellung in Köln, wo sich die Expressionisten als europäische Bewegung darstellten, hatte auch eine retrospektive Abteilung. Hier sollte *»die historische Grundlage sichtbar werden, auf der sich diese vielumstrittene Malerei unserer Tage aufbaute.«*³⁰ Im Zentrum standen der Neo- und der Postimpressionismus, Paul Gauguin, Paul Cézanne, aber auch Edmond Cross, Paul Signac und Edvard Munch. Vincent van Gogh war mit 125 Werken der Mittelpunkt der Ausstellung.

In van Goghs Werk finden sich ganze Rahmungssysteme, Umgrenzungslinien, Farbbänder und gemalte Bordüren, Interieurs mit bunt gerahmten Bildern, die nicht nur die Brücke-Künstler zu ihren Rahmenbemalungen inspiriert haben. Fast wichtiger noch sind die Briefe, die Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, den Kunsthändler, gerichtet hat. Hier geht es auch um bestimmte Bilder und ihre Rahmen, die gewünschte Gesamtwirkung durch eine entsprechende Farbgebung und Hängung und einmal sogar um die *»Erfindung«* eines neuen Rahmens.

1888 sollte, wäre es nach van Gogh gegangen, ein weißer Obstgarten einen *»kühlen weißen, ein rosafarbener Obstgarten einen warmen cremefarbenen Rahmen erhalten.«*³¹ Im selben Jahr nagelte er gemeinsam mit Gauguin einfache Holzlatten auf den Keilrahmen, ein Verfahren, das er zur Erfindung der Atelieregemeinschaft definierte. Diese ideale Lösung erlaubte eine auf das Bild abgestimmte Übermalung, in weiß oder in Abstimmung zu den Bildfarben, sie ließ den Rahmen *»eins mit dem Bild«* werden,



Abb. 9 Oskar Schlemmer, Entwurf für Paul Klee im Saal, 1913, Bleistift, 10,6 x 16,5 cm, Bildarchiv Osterei in Leubachhaus und Kunstbau-München, Inv. Nr. 0245-1003
 Oskar Schlemmer zeichnete Paul Klee 1913 umgeben von Rahmen. Klee sollte sich mit der Gestaltung und Herstellung der Bilderrahmen beschäftigen, bis zum Ende seiner Schaffenszeit, befassten

erleichterte schließlich die Präsentation als Serie oder als „Triptychon“ und letztlich das Ausgreifen in den Raum.²⁸ Eine Vorstellung von van Goghs Rahmenarbeit erhält man beim Blick auf eine der ganz seltenen Bild-Rahmen-Kompositionen, die bis heute überlebt haben, Quitten, Zitronen, Birnen und Trauben von 1887, eine Symphonie in Gelbtönen (vgl. Abb. 12). Die expressive Maltechnik formt Bild und Rahmen zu einer Einheit, der breite Plattenrahmen weist eine Eckverbindung mit Gehrungsschnitten auf. Diese sind nicht nur ein gestalterisches Element, sondern sie machen deutlich, dass es sich um einen richtigen Rahmen handelt und nicht nur um eine Bordüre.²⁹

Vorweggegangen waren die weißen und farbigen Rahmen der Impressionisten in den 1870er-Jahren, die die Kunstwelt polarisierten hatten. Was für die einen Effekthascherei, wenn nicht ein Zeichen der Anarchie was, erkannten die anderen, die Males, als Grundvoraussetzung für die optimale Wirkung ihrer Bilder. Nicht von

ungefähr forderten die Künstler die Betrachter auf, ihre „optische Kunstschulbildung“ zu vergessen.³⁰

Die von Zeitzeugen hervorgehobene „Vielfalt und Raffinesse“ dieser Rahmen, die nur in ganz wenigen Exemplaren erhalten sind, geht aus verschiedenen Quellen hervor: Edgar Degas zum Beispiel, Maler und Bildhauer, skizzierte, ähnlich wie viel später Ernst Ludwig Kirchner, zahlreiche Rahmenprofile, die sich durch ihre Flüchtigkeit und Reduktion auf fließende und gezackte Linien und Umrisse auszeichnen.³¹ Picasso entwickelte, wie Degas, eigens für seine Ausstellungen bestimmte, weiße bzw. weiß-goldene Rahmen. Georges Seurat und Paul Signac setzten auf Hell- und Komplementärkontraste zwischen Bild, Rahmen und Raum, wie sie ebenfalls bei den Expressionisten zu finden sind. Henry van de Velde, der Vorgänger von Walter Gropius in Weimar, sah in diesen neuen Rahmen nicht von ungefähr die Vorboten einer neuen Architektur.³² Van de Velde kam selbst über Bild und Rahmen zur Architektur, entwarf sogar Rahmen für Werke von Edward Munch.

Ihre Idee vom Gesamtkunstwerk aus Farbe, Form und Ausdruck klingt in den – gleichfalls bis auf wenige Bei-

spiele verschwunden – weißen Rahmen von Nolde, Heckel, Kirchner oder Franz Marc und in den 1920er-Jahren in den vielgestaltigen Rahmen und den Ausstellungspräsentationen der Blauen Vier, Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky, nach.

Paul Klee besaß Briefe von Vincent van Gogh im Auswahle.³³ Wie wichtig ihm der Rahmen war und wie nahe seine Lösungen am Vorbild von Gogh liegen, zeigen zwei sorgfältig inszenierte Atelieraufnahmen. Die erste entstand 1924 am Bauhaus in Weimar:³⁴ Klee hält einen breiten, geklebten Plattenrahmen zur Bearbeitung in den Händen, im Rücken ein Bild in einem schmalen, weit vor die Bildfläche springenden Rahmen (vgl. Abb. 15). Die zweite Aufnahme ist 1939 im Atelier in Bern entstanden. Sie wirkt wie ein Rückblick: Klee weist auf die gerahmte Bildtafel, die so fotografiert ist, dass wir auf die Ecke schauen, sehen, wie die hellen Latzen im rechten Winkel aufeinanderstoßen, auf den Keilrahmen genagelt sind und leicht über die helle Bildfläche hervorragen. Das Bild Bergbahn (1939)

befindet sich noch heute in diesem Rahmen, eine Art Standardrahmen, den Klee immer wieder variiert hat (vgl. Abb. 16). Das gerahmte Bild wird zum Rahmenbild als dreidimensionales Objekt mit Vorder- und Seitensichten.³⁵



Abb. 12 Vincent van Gogh, Quitten, Zitronen, Birnen und Trauben, 1887, Öl auf Leinwand, 48,3 x 48,3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam/Orlando van Gogh Foundation, Vincent van Gogh war einer der Vorbilder der Expressionisten, nicht nur als Maler, sondern auch als Rahmenbildner. In seinen Briefen an den Bruder Theo beschreibt er einfache, unbenutzte bis breite Rahmungsprofile, die vom Schreiner angefertigt werden sollten. Vincent van Gogh stimmte die Farben auf die Bilder und den Ort der Bilderbestellung ab.

Abb. 13 Rahmendetail von Kreuzform. Ein wichtiges Detail des Rahmens ist seine Eckverbindung, in Form einer Gehrung im 45°-Winkel – wie hier – oder als Vergrößerung im 90°-Winkel, wie sie heute auch bei der Brücke-Konstruktion aufgenommen. Das ist ein Dreieck angelegte Profil von Kreuzform und die Bemalung in den Bildflächen gehen auf Kandinsky zurück, der Holzrahmen wurde möglicherweise in den Bauhauswerkstätten angefertigt.

Abb. 14 Wassily Kandinsky, Kreuzform, 1926, Öl auf Leinwand, 82,0 x 48,0 cm, Uffizi, Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv. Nr. 1251 (1). Erweitert mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen
 Wassily Kandinsky erarbeitete ähnlich wie Klee mit unkonventionellen, auf ein Minimum an Pflichten reduzierten Holzrahmen. Farbe und Form begründen die Bildkomposition wie eine Bordüre.



Ähnlich reduziert ist auch die Kreuzform Kandinskys aus dem Jahr 1926, die Bildfläche umfasst ein außen blau und innen rot gestrichenes Dreiecksprofil (vgl. Abb. 13 und 14). Der Rahmen hebt die Bildtafel dem Betrachter entgegen, führt den Blick in das abstrakte Bild hinein. Farbe und Linie geben den Hinweis, das Bild beginnt – gewissermaßen – hinter der Leinwand.³⁶

Rahmenbewusstsein

Während die einen den Rahmen auf seine Essenz reduzieren, feiern die anderen die Vielfalt, das Handwerk, allen voran die Brücke-Künstler. Nicht von ungefähr beanspruchen sie die Deutungshoheit über diese Grenzfigur, nutzen das kreative Potenzial, das von ihr ausgeht. Der Rahmen als integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit lässt zahlreiche Fragen zu, zum Beispiel die Beziehung zwischen Künstler, Bild, Raum, Betrachter, Gesellschaft, Technik und Material.

Das »Rahmenbewusstsein« sei ein wesentliches Merkmal der westlichen Kunst, bemerkte Tsuneyoshi Tsudzuki 1928, ein Bild werde anders komponiert, wenn der Künstler vom Rahmen ausgehe, das gelte für Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen.⁴¹ Was die Puristen ablehnen, die Beschäftigung mit dem Kontext,⁴² wird für die anderen zur lebenslangen Beschäftigung, nämlich dem Bilderrahmen Gestalt zu geben, die komplexe Beziehung zwischen Bild und Rahmen zu erforschen. Seine Definition ist »niemals umfassend [...], seine Deutung und geistige Auswertung«, so Hilde Zaloscer, »von der jeweiligen geistigen Grundhaltung bedingt. Immer wird dabei ein Teilaspekt des dem Rahmen innewohnenden Sinnes überbetont.«⁴³

So entwickelte Arthur Segal eine Theorie, die von der Vorstellung ausgeht, dass ein friedliches und gerechtes Leben nur dann möglich sei, wenn »Gleichwertigkeit« in jeder Beziehung herrsche.⁴⁴ Er überzog Bild- und Rahmen wie bei *Häuser, Wiesen, Felder* (1918) (vgl. Abb. 18) mit gleich großen farbigen Rechtecken, ließ das Rahmenbild zum Sinnbild einer neuen, ausgeglichenen Gesellschaft werden.⁴⁵ Segal war wie Kandinsky, Alexej Jawlensky oder Lyonel Feininger ein Mitglied der 1918 in Berlin gegründeten Novembergruppe.

Was würde wohl passieren, wenn der Grad der Wertschätzung der Kunst in unserer Gesellschaft an ihrem Verhältnis zum Rahmen gemessen würde? Ob dann Bild und Rahmen, Malerei und Kunstgewerbe bei einer Inventarisierung, der photographischen Dokumentation und der Interpretation gleichgestellt und alle Beteiligten zusammenarbeiten würden?⁴⁶

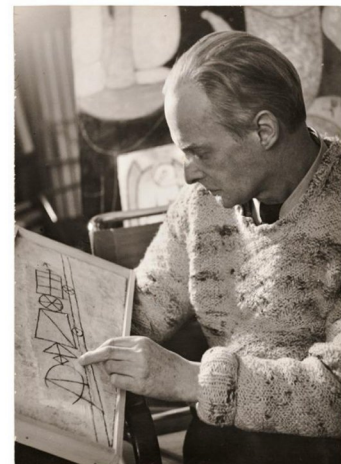


Abb. 16 Paul Klee in seinem Wohnzimmer, Kistlerweg 6, Bern, Dezember 1939. Photo: Walter Henggeler, Archiv Bürgli im Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Bürgli

Die rasante Entwicklung einer Kunstindustrie, die Kommerzialisierung der Malerei in großem Stil setzt sich mit all ihren Begleiterscheinungen bis heute fort und findet ihre

Entsprechung in der Virtualisierung und Digitalisierung der Kunstproduktion. Allan McCollum fertigt am Ende des 20. Jahrhunderts Bild und Rahmen aus einem Guss, vervielfältigt sie⁴⁷ (vgl. Abb. 20).

Die Gegenposition nimmt Georg Baselitz ein: Er schnitzt mit der Motorsäge gewaltige Holzrahmen nach historischen Vorbildern, individuell abgestimmt auf einzelne, auf Keilrahmen gespannte Leinwandbilder⁴⁸ (vgl. Abb. 19).

Es wird Zeit, Künstler wie diese als Teil derselben Revolte gegen die Rahmenbedingungen der Kunst zu verstehen, die am Beginn des 19. Jahrhunderts ihren Anfang nahm und von den Expressionisten fortgesetzt wurde. Was eine Kunstgeschichte vom Rahmen her gesehen für den Betrachter bereithält, zeigen erstmals die Ausstellungen *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920* in Amsterdam und *Bild und Rahmen der Moderne. Van Gogh bis Dalí* in Wien 1995.⁴⁹ Das vom Künstler gerahmte

Abb. 15 Paul Klee in seinem Atelier, Bauhaus Weimar, 1924. Photo: verm. Felix Klee, Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Klee. Dass der Rahmen eine zentrale Rolle bei der Selbstdarstellung von Paul Klee gespielt hat, belegt der Blick ins Atelier in Weimar. Diese Photographie ist möglicherweise auch die Antwort Klees auf Walter Gropius, der im Künstler eine Steigerung des Handwerkers sehen wollte (Arbeitsrat für Kunst 1919).



rade jetzt, wo alte Grenzen verworfen und neue gezogen werden, wird die Kunst, wie schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zu einer Art Grenzgebiet. Man kann es auch so sehen: Bilder enden und beginnen an ihrem Rand, der

im Rahmen Gestalt annimmt, »fransenartig [...] so wie ja alle unsere Vorstellungsbilder sich nicht scharf abgrenzen [...] und oft unmerklich in andere Vorstellungen übergehen.«¹⁸ Aus dem schmalen Mauerbande, das unsere Aufmerksamkeit in die Legendendimensionen der ästhetischen Insel schnellt,¹⁹ ist unversehens ein ganzes Grenzgebiet geworden,²⁰ jener »Ort«, von dem aus sich die unendliche Geschichte des Rahmens in ihren verschiedenen Facetten immer wieder erneuert.²¹

Bild erwies sich nicht nur als ein Höhepunkt, sondern auch als ein Stillelement der Moderne. Die ideale Galerie der Moderne auf Zeit führte vom Tetschener Altar zu den Rahmenbildern des 19. Jahrhunderts zu Einzelbeispielen aus dem 20. Jahrhundert, Kirschner, Nolde, Segal, Doesburg, Kandinsky, Severini, Malewitsch, Rodtschenko, Klee, Dalí und Mondrian.²² Die Stil- und Funktionsgeschichte des Rahmens endet demnach ebenso wenig im 19. Jahrhundert, wie es uns die Sekundärliteratur glauben machen

will,²³ wie die Malerei im 20. Jahrhundert eine rahmenlose wird. Selbst das Schwarze Quadrat auf weißem Grund, die »ungefährte, nackte Ikone« von Malewitsch, hat eine Rahmenerzählung: Eine weit verbreitete Photographie hat das Gemälde im räumlichen Kontext als dem von Malewitsch vorgesehenen Rahmen verweigert: Wie ein Andachtsbild ist es ganz oben in der östlichen Raumecke angebracht, die sonst den russischen Ikonen vorbehalten war. Daneben und darunter fügen sich 37 abstrakte Gemälde Malewitschs zu einer Art Rauminstallation, einer geometrisch-räumlichen Komposition.²⁴ Das war 1915 (vgl. Abb. 21).

Am Bauhaus in Weimar und Dessau gaben nicht nur Wassily Kandinsky und Paul Klee, sondern auch Lyonel Feininger oder Josef Albers und László Moholy-Nagy mit selbst entworfenen Rahmen und Ausstellungssystemen die passende Antwort. Josef Albers experimentierte 1927 mit einer technischen Lösung. Sein Glasbild Overlapping (um 1927)²⁵ befestigte er mit einer Metallleiste und einem Draht an der Wand, den er um das Bild herumführte, auf der Rückseite verschob er es mit der Bemerkung »can be hung from any side«. Herbert Bayer wiederum präsentierte im Bauhaus-Buch von 1928 die Illustration breiter, leerer Rahmen als Foto Morgana vor bewölktem blauem Himmel mit dem Titel Abstraction-Blue (vgl. Abb. 17).

Auch heute noch sind Bilderrahmen, wie der französische Künstler Daniel Buren bemerkt, vielfältig und von unterschiedlicher Wirkungskraft.²⁶ Ge-

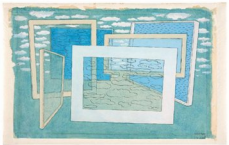


Abb. 17 Herbert Bayer, Komposition in Blau (Abstraction-Blue), 1928, Feder in Tusche, Aquarill auf Papier, 36,2 x 44,8 cm, Leines Kunstmuseum, Linz. Der Bauhauskünstler Herbert Bayer stellt hier seine Rahmenmalereien frei in den Raum und öffnet durch sie das Bild ins Unendliche.

Abb. 18 Arthur Segal, Mauerband, Rosen und Palast, 1916, Öl auf Leinwand, 33,8 x 45,2 cm, Galerie Haus Marzen, Braunschweig, Kunstsammlungen Dresden, Inv.Nr. 80/34. Segal behandelte das Bild mit den Rahmenlinien als eigenständiges, zusammenrechenes als das Kunstwerk selbst. Die einzelnen Rahmenlinie für sich gesehen, sind Fragmente.



Abb. 19 Georg Baselitz im Atelier mit einem der selbst entworfenen und angefertigter Gemäldeerrahmen für seine Ausstellung Dorado, Schloss Sternburg 2005, Photo: Elke Bausitz. Auch heute noch verbindet Künstlerinnen und Künstler, ähnlich wie die Expressionisten, die »Überlappungen« immer wieder ein, sondern das selbstbestimmte Bild.



Abb. 20 Alan Huculow, Plaster-Surrogates, 1962/64, Installation: Curt Newsholmer Gallery, New York, 1966. Alan Huculow's Plaster-Surrogates sind aus einem Gips gegossen. Die Rahmenbilder in verschiedenen Formen, die sich beliebig verstellbar lassen - eine Antwort auf die Kompositionierung der Kunst, der sich schon die Expressionisten im Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihren Rahmenbildern gewehrt haben.



Abb. 21 Die letzte kuratorische Ausstellung der Malerei O.W. Pezlograd, Wien 1915/16, mit dem Schweizer Quadrat auf weißem Grund von Kasimir Malewitsch. Diese ungefährte, nackte Ikone kann nicht als eine Antwort auf die Ausstellungsbedingungen des 20. Jahrhunderts rund um das »Mauerband« und seine Erneuerung gesehen werden.



