

DAS GOLDENE UND DAS DUNKLE

Ein Versuch über den Bilderrahmen

Leander Kaiser, 1988

DAS RAHMEN VON Bildern hat mit dem Problem der Grenzen des Bildes zu tun: der Grenzen der dargestellten Bildwelt, des Bildraums und der Bildfläche. Begrenzt und in irgendeiner Form gerahmt waren die Bilder schon immer; aber erst beim neuzeitlichen Tafelbild, das der Welt des Alltags einzeln als eine „Welt für sich“ gegenübertritt, wird die Begrenzung und Rahmung zum Gegenstand besonderer Überlegungen und zum Ausgangspunkt einer stilistischen Sonderentwicklung des Bilderrahmens.

Das neuzeitliche Tafelbild ist nicht nur ein mobiler Gegenstand mit eigener Körperlichkeit, sondern löst das Bild auch aus dem Kontext, dessen Bestandteil es bis dahin war. Solange das Bild zu einem institutionellen und architektonischen Ganzen gehörte und an den anderen Teilen dieses Ganzen seine Grenzen hatte, akzentuierte die Rahmung seine Eingliederung in die geistige und ästhetische Welt von Kirche, Kult und Ritual, was formal unter anderem in der Einbettung der Bildfläche zwischen architektonischen Gliederungsformen zum Ausdruck kam.

Mit der Entwicklung des autonomen Tafelbilds seit dem 15. Jahrhundert kehrt sich der Sinn der Rahmung um: dem Bild einen Rahmen geben, heißt nun, ihm eine Bedeutung geben, in der es von allen anderen Dingen der Umgebung prinzipiell unterschieden ist. Der Rahmen akzentuiert die Grenzen der imaginären Welt des Bildes und stimmt den Betrachter auf eine adäquate Haltung ein: konzentrierte Kontemplation statt zerstreuter Aufmerksamkeit.

Gegenstand des folgenden Essays sind die Beziehungen zwischen Rahmen, Bild, Umgebung und Betrachter in der Entwicklung des autonomen Tafelbilds. Die Untersuchung von Struktur und

Geschichte der Bilderrahmung soll klären helfen, worin diese Autonomie besteht, wodurch sie in den Rahmungs- und Präsentationsformen zum Ausdruck kommt, und wie sie historisch rezipiert worden ist.

I. Skulptur des Rahmens, Flächigkeit des Bildes

DAS TAFELBILD IST ein mobiler Einzelgegenstand mit eigener Körperlichkeit – im Unterschied zu Bildern, die körperlich Bestandteil anderer Gebrauchsgegenstände sind – wie Bücher, Truhen, Gestühle und Vertäfelungen, Schreine, Medaillons, Mauern usw. Man könnte daraus ableiten, dass es als mobiler Gegenstand mit besonders empfindlicher Oberfläche einerseits eines besonderen Schutzes bedürfe, und daß andererseits seine voluminöse Eigenkörperlichkeit durch den Rahmen hervorgehoben werden müsse.

In der Tat kann man die einfachsten Rahmenformen als nach vorne offene Kisten verstehen, in die das Bild eingelegt wird, und die frühesten uns bekannten Rahmen weisen sehr oft Vorrichtungen auf, mit denen jene Kisten durch einen an Scharnieren beweglichen oder durch einen Schlitz in Nuten einschiebbaren Deckel verschlossen werden konnten. Allerdings tritt diese auf leichte Transportierbarkeit berechnete Schutzfunktion des Rahmens immer mehr zurück, je mehr wir zum Tafelbild im neuzeitlichen Sinn kommen, dessen Existenzgrund nicht so sehr die Mobilität als die mit den Mitteln der Wandmalerei unerreichbare gediegene Dichte der Gestaltung ist. Seine Aufgabenstellung ist in der Spätgotik und Renaissance von vornherein monumental – zumindest handelt es sich um Bilder für die Wand, nicht um Sachen, die man einmal dahin und einmal dorthin stellt -, seine Installation hinter dem Altar oder an der Mauer ist relativ fix; und der Transport der Rahmen ist – wegen ihres Gewichts und der Feinheit ihrer Ausführung – oft noch prekärer als der der Bilder. Der Rahmen gibt zwar dem Bild weiterhin einen gewissen Schutz gegen periphere Beeinträchtigungen, die große Bildfläche aber kann er nicht mehr

schützen, und das ist auch nicht seine Aufgabe. Fortschritte der Maltechnologie, die Entwicklung wasserunlöslicher Bindemittel und Firnisse sowie neuer Malgründe spielen eine größere Rolle für die Beständigkeit der Malerei gegenüber den Unbillen der Umgebung.

Im weiteren Sinn kann der Rahmen als Schutz vor einer inadäquaten Rezeption und als Zuflucht des Bildes vor der erdrückenden Übermacht der Umgebungsreize verstanden werden. Jedoch wäre dies eine bloß äußerliche Notwendigkeit, und das Bild durchaus ohne Rahmen denkbar. Was den Rahmen bis zum 20. Jahrhundert unumgänglich, ja die Vorstellung eines rahmenlosen Bildes geradezu unmöglich macht (außer als Provisorium), ist auch nicht die selbständige Dinglichkeit des Tafelbilds, die bei vielen extrem pastos gemalten und trotzdem rahmenlosen Bildern der modernen Malerei viel stärker ausgebildet ist. Im Gegenteil: Was das Tafelbild selbst an solider Körperlichkeit hat, das Volumen des Bildträgers und das flache Relief der Malerei, das stofflich fühlbare Gewicht der Farbmasse, wird vom Rahmen „übernommen“ und überdeckt. Dazu gehört das Unsichtbarwerden der Technik des Bildträgers. Einerseits erhält das Bild durch den Rahmen eine stärkere Präsenz als Objekt im Raum, andererseits wird die gemalte Fläche – ohne andere Tiefendimension als die durch die Malerei suggerierte – gesetzt. Die Oberflächenstruktur des Bildes wird durch die tektonische Wucht und die skulpturale Oberfläche des Rahmens quasi entstofflicht. Das heißt nicht, daß die Unterschiede malerischer Oberflächengestaltung einfach eingeebnet werden; sie erscheinen nur als das, was sie sind: als Akzentuierung verschiedener Intensitätsgrade und Realitätsebenen innerhalb der einheitlichen Bildwelt, nicht als gegenüber dem Gegenstand der Darstellung verselbständigte Eingriffe des Künstlers.

Der Rahmen umschließt nicht in erster Linie das Bild als Ding, sondern eröffnet einen Raum im Raum. Und er enthüllt zugleich den imaginären Charakter dieses Raumes, indem er (von seltenen

rein illusionistischen Rahmungsversuchen einmal abgesehen) die Position der Bildfläche im empirischen Raum des Betrachters handgreiflich, für die taktile Empfindung fixiert.

BEI EINEM BILD der Renaissancetradition hat jedes einzelne Element der Malerei (man könnte sagen: jede diskrete Größe) unmittelbare Bedeutung als Darstellung sinnlich-realer Wirklichkeit. Von jedem Quadratzentimeter Bildoberfläche läßt sich sagen, was er darstellt – und sei es nur bewegte Luft. Die Bildwelt erscheint unter diesem Gesichtspunkt aus lauter Details zusammengesetzt. Auch im Gesamt der Komposition, in den kontinuierlichen Größen von Hell und Dunkel, Nähe und Ferne, Bewegung und Stillstand, wird auf die Plausibilität eines potentiellen Realitätseindrucks hingearbeitet.

Leonardo schreibt: „Ihr Maler erkennt in der Spiegeloberfläche einen Lehrmeister, der das Helle und das Dunkel und die Verkürzung jedes Gegenstandes lehrt... Mache du, Maler, folglich Gemälde, die jenen der Spiegel gleichen.“ Daß diese Forderung – nach einem perfekten Illusionismus – nie, auch nicht von Leonardo selbst, erfüllt worden ist, liegt teils an ihrer technischen Undurchführbarkeit, teils an ihrer künstlerischen Einseitigkeit. Das illusionistische Missverständnis der „imitatio naturae“ tritt hauptsächlich in der Früh- und Spätzeit des neuzeitlichen Tafelbilds auf. Wir haben z.B. spätgotische Rahmen, die die Form eines Fensterrahmens inklusive Trompe l'oeil-Malerei der Oberflächenstruktur des Steins imitieren, und in die die Darstellung so hineinkomponiert ist, als würde Maria mit dem Jesuskind aus dem Fenster hinaus- oder durch es hereinschauen. Im Prado war früher den „Meninas“ des Velazquez gegenüber ein Konkavspiegel angebracht, durch den man in das Gemälde fast wie in einen wirklichen Raum blicken konnte. Oder man arrangierte ein Gemälde schlecht beleuchtet hinter Topfpflanzen, so daß der gemalte Christus wirklich über den Wassern daherzuschweben schien. Letzteres sind Inszenierungsideen des 19. Jahrhunderts, der Zeit der Riesenrundgemälde, Schaustellungen, die der Fotografie und dem Film direkt vorausgegangen sind und eigentlich

schon in deren Geschichte gehören. Daß mit dergleichen echte Sinnestäuschungen beabsichtigt wurden, muß jedoch bezweifelt werden; es ging mehr um die Freude am „So wie“ und „Als ob“.

Obwohl der ausgesprochene Illusionismus nur eine Randerscheinung der Kunstgeschichte ist, muß die Durchsichtigkeit der Bildoberfläche auf den Bildgegenstand und die damit verbundene Abstraktion von der ästhetischen Eigenwirkung des künstlerischen Materials als allgemeinstes Prinzip malerischer Oberflächengestaltung angesehen werden, ein Prinzip, das seine Gültigkeit trotz vieler Abweichungen erst bei Courbet und im Impressionismus zu verlieren beginnt. Das künstlerische Material soll den Bildgegenstand als zugleich körperlose und dennoch vollständige sinnliche Erscheinung wiedergeben. Von dieser Ebene reinen Erscheinens, auf der die Vermittlung durch Arbeit und Material scheinbar ausgelöscht ist, wieder auf die Ebene der Dinglichkeit des Bildes – als körperlich begrenzter Gegenstand im Raum – zurückzukommen, ist in der Malerei selbst ohne störenden Bruch nicht möglich. D.h. die Grenzen der Bildwelt können zwar immanent ausgearbeitet, aber nicht als Grenzen der Bildwirklichkeit gegenüber der Alltagswirklichkeit des Betrachters akzentuiert werden. Der imaginäre Raum kann sich nicht selbst als Objekt im Raum setzen; aber ohne diese Entgegensetzung und Vermittlung zum empirischen Raum an sich selbst zu haben, wird er zur Banalität eines nicht einmal besonders dekorativ bemalten Stücks Holz oder Stoff. Der Rahmen ist daher ein notwendiger Bestandteil des Tafelbilds der Renaissancetradition, ein konstituierendes Element der Bildwirklichkeit, ohne ihn wäre das gemalte Kunstwerk nur fragmentarisch vorhanden.

Die skulpturale Oberfläche des Rahmens muß hier vor der Bildoberfläche, zwischen Bild und Betrachter liegen. Ihre Plastizität muß stark genug sein, um im Kontrast die Bildoberfläche als reine Fläche zu setzen, aber sie darf nicht so wuchtig sein, daß die Malerei erdrückt oder eingeschnürt wirkt. Dieses Problem wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst; einerseits z.B. durch die Auflösung des Profils in eine Folge von Leisten und Platten mit ornamentalem Dekor,

andererseits durch plastische Formen, die sich selbst zurücknehmen, wie die Hohlkehle. Rahmen von selber Plastizität und Breite ohne reiche Gliederung und kleinteiligen Dekor drängen sich viel mehr in den Vordergrund, „kasteln“ das Bild viel mehr ein als etwa ein Renaissancerahmen mit reichem vegetabilen Schnitzwerk.

Zugleich hat diese vielfältige Gliederung des Rahmens die Funktion einer schrittweisen Umlenkung des natürlichen menschlichen Sehens in die abstrakte Räumlichkeit und Geometrie des Bildes. Denn das Gesichtsfeld des Menschen ist nun einmal nicht rechteckig, und seine Raumwahrnehmung gehorcht nicht den Gesetzen der Zentralperspektive. Außerdem sieht er mit zwei Augen. Der Effekt des Rahmens besteht darin, die Bewegung der Zone der größten Sehschärfe – der Bereich, in dem sich die Sehkegel beider Augen überlappen – in seine Grenzen zu bannen, bis das Bild selbst diese Aufgabe übernehmen kann. Nur in diesem Bereich sind wir ja zur genauen optischen Erfassung ruhender Gegenstände fähig.

Die konzentrierte Betrachtung einer ruhenden planen Fläche ist – von der Vorgeschichte der Menschheit her gesehen – etwas besonders Unnatürliches (denn wo gäbe es dergleichen in der Natur?). Und erst recht die Betrachtung einer Fläche, die Raum ist, eines Raumes, der Fläche ist. Die skulpturale Oberfläche des Rahmens kommt trotz aller kulturellen Gewöhnung an künstliche Flächen als Informationsträger den spontanen Sehmechanismen des Menschen mehr entgegen. Vor allem aus der Bewegung ist das Plastische leichter zu erfassen und erregt daher auch leichter die Aufmerksamkeit.

„Aura“ definiert Walter Benjamin „als einmalige Erscheinung einer Ferne so nah sie sein mag.“

Die Plastizität des Rahmens gehört zum taktilen Empfindungsraum des Rezipienten, in dem auch das nur visuelle Erfasste haptisch-körperliche Relevanz besitzt. Andererseits legt sich der Rahmen zwischen den Betrachter und das Bild und entrückt es diesem Nahraum. Und das Bild hat allein

schon durch den Rahmen die Bedeutung einmaliger, unwiederholbarer, von allen anderen Erscheinungen unterschiedener Erscheinung.

FÜR DIE MODERNE Malerei hört der Rahmen auf, in diesem Sinne notwendiges Komplement der Oberflächenstruktur des Bildes und notwendige Explikation von dessen imaginären Charakter zu sein. Die von der Naturanschauung abgekoppelte Formsprache und Kompositionsweise der Bilder steht in offenkundiger Diskrepanz zur Alltagserfahrung der sinnlichen Außenwelt. Es ist die Sprache der Kunst, die das Kunstwerk von vornherein als solches kennzeichnet. Zudem tritt in der Regel nicht mehr das einzelne Bild mit seiner Welthaftigkeit der Welt des Alltagslebens gegenüber, sondern der intellektuelle, institutionelle und fallweise architektonische Rahmen, innerhalb dessen etwas für uns Kunst ist, und der die Welt der Kunst von der Alltagswelt generell unterscheidet.

Die intensive Welthaftigkeit der Malerei der Renaissancetradition hatte auf der untrennbaren Verbundenheit der räumlich-gegenständlichen und der flächig-kompositorischen Gestaltung des Bildes beruht, auf dem Zusammenfallen der „konkret-räumlichen Einheit des Mannigfaltigen“ (Lukacs). Die Einheit der Bildwirklichkeit trat zwar primär als konkrete Räumlichkeit des Gesamten in Erscheinung, aber es war immer Erscheinung auf einer abgegrenzten zweidimensionalen Fläche, die auch als solche gestaltet werden mußte. Das Problem wurde dadurch gelöst, daß jedes Element der Malerei mehrere Funktionen übernehmen mußte und mehrfach in das Bildganze eingebunden war:

„Jeder Strich eines Bildes, jede Farbe, jede Linie, jeder Schatten usw. muß seine notwendige – die Evokation richtig leitende – Funktion sowohl in der zweidimensionalen wie in der dreidimensionalen Einheit und Systematik restlos erfüllen. Die Welthaftigkeit der Malerei entsteht nicht zuletzt durch diese Konvergenz. Denn die intensive Unendlichkeit des dargestellten

Ensembles sowie seiner sämtlichen Teile ist sehr stark daran gebunden, daß jedes Element des Bildes unübersehbar viele Aufgaben in der Einzelgestaltung wie der kompositionellen Verknüpfung zu erfüllen hat und so in jedem Augenblick neue und neue Seiten zu offenbaren imstande sein muß.“ (Lukacs)

Der Primat der Fläche und die Abkoppelung der Formsprache der Malerei von der Darstellung konkret-gegenständlicher Räumlichkeit reduziert die Zahl der Funktionen, die das einzelne Bildelement zu übernehmen hat, und die Vielfalt der Zusammenhänge, in die es eingebunden ist. Die einzelnen Elemente der Malerei nehmen die Aufgaben der Gegenstandsdarstellung, der kompositorischen Gliederung, räumliche Ordnung, Lichtführung usw. nur noch selektiv und getrennt wahr. Dadurch kann an ihnen nun die Art und Weise des künstlerischen Eingriffs und die ästhetische Eigenwirkung des Materials verstärkt hervortreten. Wir sehen also auf der Bildoberfläche, vor allem aus der Nähe, primär nicht mehr bestimmte gegenständliche Details, sondern Pinselstriche mit einem gewissen Duktus, kleinere und größere, dünnere und dickere Farbflecken, Linien und andere zeichenhafte Formen: Elemente, deren Sinn sich erst offenbart, wenn wir das Bild als ganzes in Augenschein nehmen. Damit aber verliert die Bildoberfläche ihre frühere Durchsichtigkeit, sie wird mehr und mehr hermetisch, zu einer teilweise reliefartigen Farbwand, nur da und dort ins Unbestimmte durchschimmernd, nur durch die Kontrastwirkung der Farben und die Überschneidung der Formen eine gewisse Räumlichkeit andeutend.

Wenn es am Anfang der modernen Malerei die Vorderwand des perspektivischen Guckkastens war, welche zur ausschließlichen Bildwirklichkeit erklärt wurde, so ist diese Fläche im Laufe der Entwicklung zu einem flachen Kasten geworden, in dem sich das Bildgeschehen abspielt. Einerseits wirft sich das Bild nach vorne, dem Betrachter entgegen, greift farbig und plastisch in den Raum vor ihn aus; andererseits geht es in einen hellen oder dunklen Grund zurück, von dem sich die Aktion des Vordergrunds gestalthaft abhebt. Im Resultat spielt sich das Bildgeschehen

nicht mehr auf einer zweidimensionalen Fläche ab, sondern auf einer Reihe von Ebenen, die gewöhnlich planparallel aufeinander geschichtet sind. An die Stelle der reinen Fläche, auf die bei den Alten der unendliche Raum projiziert war, tritt eine dreidimensionale Oberfläche von beschränkter Tiefe. Das Bild wird dadurch zu einer körperlichen Gegebenheit, die eine bestimmte Vorstellung von ihrer haptischen Oberflächenstruktur vermittelt. Damit kann die Grenze der Bildwelt gegenüber der Alltagswelt des Betrachters nun durch die Malerei selbst akzentuiert werden. Je nachdem verdinglicht das Bild so zum bloßen Objekt im empirischen Raum oder definiert selbst seine Stellung in ihm. Im einen Fall liefe die Rahmung im traditionellen Sinn auf eine Beschönigung, im anderen Fall auf eine Verfälschung hinaus.

Dem veränderten Status der Bildoberfläche beim modernen Tafelbild entsprechen kastenförmige Bildbehälter, seitlich an das Bild genagelte Leisten oder Bretter, die um das Bild herumgelegt sind, als Formen rudimentärer Rahmung. Während der Rahmen früher räumlich vor der Bildebene lag und sie mit dem Falz überschnitt, zieht er sich nun neben und hinter die Bildoberfläche zurück. Gelegentlich ist noch ein erhabenes Profil um den Bildrand herum, von wo dann der größere Rest nach hinten abfällt und so das Bild von der Wand weg dem Betrachter entgegenhebt. Das gespannte Verhältnis der Bildoberfläche zur glatten weißen Galeriewand wird hier zum Antrieb der Erfindungsgabe: es kann darum gehen, das Grelle des Hintergrunds durch eine mattere Übergangszone oder seine Glätte durch raueres Material (z.B. ungehobeltes Holz oder rostiges Eisen) zu brechen; oder das Glatte und Grelle noch zu übersteigern; das Bild fest mit der Wand zu verklammern oder von der Wand weg in den Raum zu bringen: In allen Fällen ist die Rahmung nicht mehr die Hauptsache, sondern eine der Präsentationsidee der Ausstellung untergeordnete Angelegenheit.

In der Regel sind die Rahmungen heute flächiger, glatter als das Bild selbst, regelmäßige plastische Formen ohne skulpturale Oberflächengestaltung. Der Funktionsverlust, den die

Rahmung erlitten hat, läßt ihre Dürftigkeit funktional erscheinen, während sie in Wirklichkeit meist ein überflüssiger Zusatz ist, der in keinem Verhältnis zur Bildwirklichkeit steht. Die üppigste Ornamentik konnte früher Übertreibung einer vorhandenen Funktion sein. Hingegen kann die äußerste Kargheit heute ein sinnloses Ornament, ein Überbleibsel verlorengangener Funktion sein, wenn die Rahmung in ihrer Reduziertheit den neuen Gegebenheiten nicht Rechnung trägt.

II. Denken im Rahmen

DIE GESCHICHTE DER Bilderrahmung und des Tafelbilds (als mobiler Gegenstand mit eigener Körperlichkeit) beginnt nicht erst mit der Renaissance, sondern geht auf die griechisch-römische Antike zurück. Allerdings nicht weiter und nicht in andere, außereuropäische Kulturen. Das Tafelbild ist eine rein europäische Erfindung und hat sich von da erst über die Welt verbreitet.

Betrachtet man Bilderrahmung in einem weiteren Sinn als den, plastischer Perimeter des Tafelbilds zu sein, so wird man in allen Kulturen, die über das jungsteinzeitliche Bauerntum hinaus zur städtischen Revolution gekommen sind, Bilder mit einem bestimmten Grad an Welthaftigkeit finden, die immer mit solcher Selbstverständlichkeit gerahmt sind, daß darin eine nicht bloß ästhetische Gesetzmäßigkeit vermutet werden muß. Dabei kann die Rahmung in architektonischen Formen, einfachen Begrenzungslinien, gemalten Ornamenten, Farbfeldern, den uns vertrauten Bilderrahmen oder in raffinierteren Formen der Präsentation bestehen, die die explizite Rahmung ersetzen, wie bei den Japanern. Die Begrenzung durch rahmende Formen, in welcher Weise auch immer, drückt überall den Unterschied zweier Realitätsebenen aus, den Unterschied zwischen einem mimetischen und einem nicht-mimetischen Bereich, zwischen Symbolischem und Anthropomorphem, zwischen einer Sphäre niederer und höherer

Komplexität, zwischen dem keiner Erklärung Bedürftigen und dem Sich-selbst-Erklärenden. Von daher könnte die Rahmung des Tafelbilds als nur technisch bedingter Sonderfall der allgemein üblichen Rahmung bildlicher Darstellungen gesehen werden; was aber die spezifische Entwicklung dieser Rahmungsform nicht erklärt.

Endlich ist die Hervorhebung durch einen speziell gestalteten Rahmen nicht nur den Bildern vorbehalten; Rahmen finden sich ebenso um Plastiken und Reliefs, Spiegel und Goldschmiedearbeiten, Fenster und Türen; Schauspieler agieren in einem Bühnenrahmen, auch Fürsten und Priester pflegen in irgendeiner Form gerahmt aufzutreten, durch Baldachine, Throne, durch die auf den Altar oder Thron als Mittelpunkt ausgerichtete Architektur...

Die Auszeichnung durch den Rahmen wirkt als Anordnung, das in ihm Enthaltene mit Aufmerksamkeit zu sehn und wichtig zu nehmen. Gewisse Rahmungsformen können sogar die Bedeutung von Befehlen haben, die Akte der Unterwerfung und der Ehrerbietung auslösen. Man wußte ja nicht immer, ob man es mit dem König zu tun hatte, außer durch das Gepränge. Hier gehört auch die Kleidung zu den „rahmenden Formen“. Rahmungsformen mit Befehlscharakter entsprechen einer „repräsentativen Öffentlichkeit“, in der die Herrschenden ihre Herrschaft „vor dem Volk“ – nicht „für das Volk“ – zur Darstellung bringen (Habermas).

Für eine Theateraufführung, für Kunstwerke überhaupt (soweit sie nicht Bestandteil von Kult, Ritual, Zeremoniell sind – wie z.B. ein Tabernakel) gilt dieselbe Auszeichnung durch den Rahmen, aber sie ist minder imperativ. Die Künstler müssen sich „für das Volk“ produzieren, das Publikum für sich gewinnen und daher seine Reaktionen berücksichtigen. An die Stelle imperativer Anordnung tritt in der Wirkungsweise des Rahmens die suggestive Aufforderung der Wahrnehmung. Daß in beiden, Befehl und Überzeugung, etwas von der ursprünglichen, magisch-determinierenden Macht rahmender Formen fortlebt, darauf komme ich noch zu sprechen. Die

schwächste und allgemeinste Wirkungsweise des Rahmens wäre schließlich die einer Interpretationshilfe für das Gerahmte.

Die Effizienz des Rahmens in so vielen verschiedenen Zusammenhängen kann nicht bloß auf seiner jeweiligen physischen Beschaffenheit beruhen; auch nicht nur auf sozialen Geboten und Verboten: das ganze Phänomen wäre dann ein Geßlerhut in vielen Variationen. Und der Rahmen wäre für mündige Menschen so überflüssig wie die Habsburger in der Schweiz.

IN ALLEN FÄLLEN erfüllt der Rahmen die Funktion einer Metakommunikation über das, was sich in ihm abspielt, wodurch die Handlungen eine ganz andere Bedeutung bekommen, als wenn sie außerhalb des Rahmens vollzogen würden. Die Prügelei auf dem Theater ist die Darstellung einer Prügelei; das Gemälde ist die Darstellung einer Landschaft und kein Blick aus dem Fenster; das Zeremoniell ist keine Kasperliade usw. usf.. Die einschließende Form schlägt sich zum Inhalt, sodaß nicht nur die einzelnen Handlungen anders interpretiert werden als sonst, sondern auch ein anderer Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt wird. Der ästhetisch wahrnehmbare Rahmen ist die Objektivation einer Verständigung über die Realitätsebene, des Wissens um die „Spielregeln“ der Sphäre, die er umgibt. Der Rahmen aktiviert den „code“, über den die Eingeweihten verfügen. „Der Bilderrahmen sagt dem Betrachter, daß er bei der Interpretation des Bildes nicht dieselbe Art des Denkens anwenden soll, die er bei der Interpretation der Tapete außerhalb des Rahmens einsetzen könnte.“ (Bateson)

Das Wissen um den Bereich, innerhalb dessen ein spezielles Orientierungs-, Kommunikations- und Denksystem anwendbar ist, kann mit Bateson als „psychologischer Rahmen“ bezeichnet werden. Der „physische Rahmen“ wirkt so betrachtet als Auslöser des psychologischen Rahmens im Gehirn des Rezipienten. Hat er diese Aufgabe erfüllt, kann er im Normalfall aus der Aufmerksamkeit verschwinden: wenn uns ein Bild fasziniert, wenn wir „in ihm drinnen“ sind,

beachten wir nicht mehr den Rahmen. Der psychologische Rahmen bleibt dagegen in Funktion: entweder als Prämisse, die „in die Bewertung der Mitteilungen einbezogen“ wird; oder als Erinnerung daran, „dass diese Mitteilungen wechselseitig relevant sind und dass die Mitteilungen außerhalb des Rahmens unberücksichtigt bleiben können.“ (Ders.)

Die Metakommunikation, die Verständigung über den kommunikativen Status einer bestimmten Menge von Mitteilungen, die im Rahmen fixiert ist, hat für das Gerahmte die Bedeutung eines Axioms. Eines Axioms, das aus den Zusammenhängen der jeweiligen Sphäre nicht erklärt und abgeleitet werden kann, sondern unbewiesen vorausgesetzt werden muß. Was wir im Rahmen sehen, erklärt nicht, daß wir es in diesem Rahmen, unter einer bestimmten Voraussetzung sehen, z.B. der, daß es Kunst ist, oder daß es sich um die Elemente einer Menge handelt. Axiomatisch ist auch die Prämisse, daß es sich bei dem Gerahmten um ein in sich abgeschlossenes Ganzes handelt, daß die einzelnen Elemente, die wir im Rahmen sehen, Teile eines Ganzen sind, die nicht isoliert von diesem betrachtet werden dürfen; oder anders ausgedrückt: daß wir eine komplette Information vor uns haben, die nicht anderweitig ergänzt oder erst auf ihre relevanten Elemente reduziert werden muß, um verstanden werden zu können. Das ist die Prämisse der Immanenz, die speziell vom Bilderrahmen artikuliert wird, sobald die Malerei eine gewisse Stufe der Welthaftigkeit erreicht hat.

Psychologische Rahmen sind offenbar ein so generelles und grundlegendes Denkphänomen, daß man mit Bateson zu dem Schluß kommen könnte, der „wirkliche physische Rahmen (sei) von menschlichen Wesen den physischen Bildern hinzugefügt worden, weil sich diese menschlichen Wesen besser in einem Universum zurechtfinden, in denen einige ihrer psychologischen Charakteristika veräußerlicht sind.“ – Ein Schluß, der wegen der unendlichen Wechselwirkung von physischen und psychologischen Rahmen in der menschlichen Zivilisation kaum beweisbar sein dürfte.

BEI DEN PHYSISCHEN wie bei den psychologischen Rahmen kann man im wesentlichen „einschränkende“ und „eröffnende“ Rahmungsarten unterscheiden. Die vollständigere Erfassung und innigere Verknüpfung der Tatsachen und Informationen innerhalb eines Rahmens ist zwar immer verbunden mit einer verminderten Aufmerksamkeit für alles andere und einer Reduzierung der Verhaltensmöglichkeiten. Aber die Frage ist, ob es sich dabei im Endeffekt um die „Reduktion der Komplexität“ oder um die Aufhebung dieser Reduktion geht. Der Besucher einer Kirche oder einer hochgestellten Person durchschreitet meist eine ganze Reihe von Rahmen, die die geforderte Einschränkung des Verhaltens auf eine bestimmte Regelmäßigkeit signalisieren sollen. Die Rahmen wirken wie eine Folge von Prämissen, durch die die Möglichkeiten des Denkens und Verhaltens immer weiter vermindert werden. Im Zentrum eines solchen „Rahmensystems“ wird die Aufmerksamkeit auf eine einzige Person, ein einziges Ding, einen einzigen Gedanken und auf das einzig adäquate Verhalten konzentriert, zu dem die Alternative vielleicht nur mehr die Blasphemie oder die Revolte ist. Im Grunde ist das bloß eine Übersteigerung des alltäglichen Denkens und Verhaltens, dessen normale Voraussetzung die Reduktion der Komplexität in Richtung auf eine Abfolge von Entscheidungsalternativen ist, die im zeitlichen Nacheinander durchlaufen werden können.

Die Prämisse, die der Rahmen für das Verhalten zu dem in ihm Enthaltenen gibt, kann in einer geforderten Vermeidung, einem Verbot, einer ausgeschlossenen Möglichkeit bestehen; oder jeder einzelnen Mitteilung, jeder Handlung, jedem Element der Darstellung als Deutung innewohnen. Im Spiel, bei den spielerischen Tötungshandlungen, unterläßt es ein Kind nicht deswegen, ein anderes wirklich zu töten, „weil es ein Spiel ist“ und im Spiel zu töten verboten ist, sondern das andere Kind wird wirklich getötet, aber nur im Spiel. Ernster Streit kann allerdings um die Spielregeln entstehen. Ebenso wenig muß aus der Prämisse, daß das Gerahmte ein Kunstwerk ist, der Schluß gezogen werden, daß der gemalte Baum kein wirklicher Baum ist, und daß der Maler

lügt, wenn er ihn so wie einen wirklichen Baum darstellt. Es folgert genauso, daß der Baum im Kunstwerk wirklich ist und nicht anderswo. Bei einem Bild fixiert die „rahmende Prämisse“ nicht nur die Bezogenheit aller Teile auf das Ganze, sondern auch, daß alle Elemente im Rahmen nur als künstlerische Evokationen in Bezug auf einen möglichen Betrachter wirklich sind – und daß daher im Bild Alles ohne Einschränkung möglich und wirklich sein kann.

Der Bilderrahmen eröffnet eine Sphäre weit höherer Komplexität, mit wesentlich weniger restriktiven Voraussetzungen als der Alltag, obwohl oder gerade unter der Voraussetzung, daß die Verhaltensmöglichkeiten des Betrachters auf die pure visuelle Empfänglichkeit und die stille Verarbeitung im Kopf beschränkt werden. Vielleicht sind bedeutende Werke der Malerei überhaupt die komplexesten anschaulich-sinnvollen Strukturen, die Menschen hervorgebracht haben. Größere Komplexität scheint nur auf Umwegen möglich, durch Zerlegung der simultanen Vorstellung des Ganzen und seine stückweise Vornahme in der Zeit. Aber wenn diese Analyse nicht nach einer blinden Regel erfolgen soll, erst recht, wenn neue Regeln erst gefunden werden müssen, bedarf es der komplexen Vorstellung des Ganzen. Um den Plan dessen, was nacheinander zu tun ist, entwickeln zu können, muß dem Denkenden und Handelnden die Vorstellung des Ganzen vorschweben. Das gemalte Kunstwerk liefert beispielhaft die Strukturen einer Einbildungskraft, die vielfältige Bilder und Vorstellungen zu verschmelzen und als simultane Einheit festzuhalten vermag. Die Rezeption solcher Gebilde muß eher mit dem Erwerb als der Anwendung vorhandener Orientierungssysteme, eher mit der Bildung neuer „psychologischer Rahmen“ als mit der Betätigung bereits eingeübter Denkformen zu tun haben. „Genie“, sagt Kant, „ist das Talent, welches der Kunst die Regel gibt.“ Aber es geht nicht nur um Regeln für die Kunst und um die spezifische Naturbegabung des Künstlers. Die Forderung der Kunst ist vielmehr, daß alle Menschen in dieser Weise – aus der Komplexität der Vorstellung neue Regeln und Pläne entfalten zu können – genial werden sollen.

III. Zwischen Ornament und Theater

EINE FRÜHE FORM rahmender Strukturen kann in den Mustern erblickt werden, die in die neolithischen Tongefäße eingekerbt wurden (Ritzkeramik). Das menschliche Produkt im Inneren des Gefäßes sollte so von der Außenwelt (wie man sie sich „animistisch“ vorstellte) abgehalten werden und umgekehrt. Eine künstliche zweite Oberfläche wird formiert, die das Innen (das Meschenwerk oder – bei den Körperbemalungen und Tätowierungen – den Menschen selbst) vom Außen (den Naturdingen und –geistern) abgrenzt. Man könnte sagen, der Krug ist mit einer ihn rahmenden Oberfläche bedeckt, der determinierende Macht für den sicheren Verbleib des Inhalts im Gefäß zugeschrieben wird – oder er ist mit einem magischen Ritual bedeckt, das in den Zeichen des Musters auf Dauer gestellt worden ist. Es handelt sich nicht um Symbole mit einer bewussten oder unbewussten Bedeutung, an die durch eine bestimmte sinnliche Gestalt erinnert werden soll, sondern um festgewordene Spuren der magischen Handlung, die diese nun ständig vertreten können.

Aus den magischen Handlungszeichen entwickelt sich das Ornament. Es ist das ästhetische Mittel zur Formierung einer von den Naturdingen prinzipiell verschiedenen Oberfläche, zum Ausdruck einer mythologischen Ordnung der Dinge, die Über und hinter allen Einzelheiten der Anschauung steht. Weil es selbst flächig ist, kann es den plastischen Formen der Gegenstände folgen, sie allseitig einhüllen. Dem Ornament darin z.T. gleichwertig sind Farben und Materialien, die in reiner Qualität in der Naturumgebung kaum zu finden sind: Purpur, Gold, Silber, Lapislazuli (Ultramarin); aber auch reines Weiß, Schwarz und Rot: Farben und Materialien, die später allegorische Bedeutung für die konventionelle Kennzeichnung sozialer Unterschiede – z.B. in der Kleidung – und symbolische Bedeutung in der Malerei bekommen. Doch das Ornament spiegelt am präzisesten das Leben der Menschen in der Jungsteinzeit – der Zeit des Übergangs von den Wanderungen der Jäger und Sammler zur festen Niederlassung der Bauern und zu den

geregelten Reisen der nomadischen Viehzüchter; ein Leben, das sich durch zyklische Regelmäßigkeit und feste Einbettung des Einzelnen in den sozialen Organismus kennzeichnet. Das Ornament entspricht der Geordnetheit des Lebens in immer wiederholten gleichen Abläufen, eine Ordnung, die durch ebenso regelmäßig wiederholte magische Praktiken und Rituale sichergestellt werden soll.

Die Jungsteinzeit ist die eigentlich schöpferische Periode der europäischen Geschichte auf dem Gebiet der Ornamentik; die ornamentalen Ordnungen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit gehen größtenteils auf sie oder auf Reste des neolithischen Bauerntums, das sich z.B. in Irland bis ins Mittelalter erhalten hatte, zurück. Das Neolithikum wird beendet durch die „städtische Revolution“: durch Arbeitsteilung, Handel, Privateigentum, Bronze, Schrift und Staat. Aber die „Stadt“ blieb lange noch eingekreist vom neolithischen „Land“.

AUF EINER ATTISCHEN Vase des geometrischen Stils, der an die jungsteinzeitliche Ornamentik direkt anschließt, öffnet sich zwischen den Ornamentbändern, die den Rest der Oberfläche bedecken, ein Rechteck, auf dem die Darstellung eines Toten in seinem Totenbett umgeben von einer männlichen Trauergemeinde zu sehen ist. Es öffnet sich, denn das Ornament bedeckt den Rest der Amphore wie ein dichtes Gewebe, eine homogene Schicht kontinuierlich aufeinander folgender Formen, die nirgends einen Leerraum offenlassen. Im Ornament wird der Untergrund nie zum Grund, von dem als negativer Raum sich eine Gestalt abhebt; er wird vielmehr als Binnenform in die ornamentale Zeichenfolge eingearbeitet. Die Figuren der Totenklage sind zwar noch ornamental schematisiert, aber sie heben sich als Gestalten vom Grund ab. Sie bilden keine kontinuierliche Folge von Formen, sondern eine annähernd symmetrisch um das Totenbett aufgestellte Gruppe. Ihre Fähigkeit zur Selbstbewegung und ihre differenzierten Beziehungen zu dem Toten werden angedeutet. Die Tierornamente am Hals der Amphore schildern jeweils eine einzelne Verhaltensweise des Tieres, jedoch ohne Bezug zu

einem Ereignis, zu anderen Tieren, Dingen und Menschen. Dagegen beinhaltet das Bildfeld der Totenklage ohne Zweifel eine Situation, in der sich eine Gruppe von Menschen zu einem bestimmten Ereignis verhält. In der Darstellung des Sich-Verhaltens der Figuren zu ihrer Umgebung ist die Malerei im Prinzip welthaft geworden.

Das auf der Amphore vom Ornament ausgesparte Rechteck ist eine neue Art Oberfläche: eine Fläche mit der Qualität, ideeller Raum zu sein; abstrakter Raum für die Vorstellung eines konkreten Raumes. Das Zurückweichen des Ornaments gibt den Raum für eine welthafte Darstellung frei. In der Vasenmalerei der Folgezeit wird das Ornament mehr und mehr zu einer Randzone, die den Raum für die Darstellung von Szenen aus Mythologie und Drama oben und unten begrenzt. Die Entwicklung muß bei der Wandmalerei ähnlich verlaufen sein, aber wir haben darüber keine direkten Informationen. Ihre Tendenz ist klar: das Ornament wird zum Rahmen der Fläche, die es zuerst ausgefüllt hatte.

Lukacs führt in seiner „Ästhetik“ aus, daß auch „das vollendetste Ornament, seinem Wesen nach, dieses Vollendetsein nicht aufhebend, sondern bestätigend, prinzipiell weltlos sein muß.“

Trotzdem ist das Ornament die historische Voraussetzung für die Welthaftigkeit der Malerei. Der altsteinzeitlichen Höhlenmalerei mit ihren realistischen Tierdarstellungen fehlt genau jener ideelle Raum, der die Konstruktion einer zusammenhängenden Welt in der Bildwirklichkeit ermöglicht.

Die einzelnen Tiere sind völlig isoliert dargestellt, „als ob ihre Existenz nicht einmal mit dem sie unmittelbar umgebenden Raum, geschweige denn mit ihrer natürlichen Umwelt in

Wechselbeziehungen stünde.“ Es gibt keinen Horizont, kein Oben und Unten, keinerlei

kompositorische Relationen, die einer Darstellungsabsicht und nicht der zufälligen Anhäufung von Malereien auf dem Felsgrund entspringen würden. Dagegen kann die „Ornamentik

primitiver Bauernvölker... bereits... das Problem der Einheit, der Ordnung, der Hierarchie, des Neben- und Unterordnens aufwerfen und lösen...“ (Lukacs) Die Ornamentik schafft auch erst

die Abstraktion einer zweidimensionalen, von regelmäßigen künstlichen Formen begrenzten Fläche, die in der Altsteinzeit noch nicht vorhanden war. Beides, die Fähigkeit zur Umsetzung räumlicher Verhältnisse in die Fläche und die begrenzte zweidimensionale Fläche selbst, sind Voraussetzungen, ohne die sich die Malerei nie über ihre spontanen Anfänge hinaus entwickeln hätte können.

Der Rahmen des Tafelbilds ist so gesehen ein selbständig gewordenes Relikt der jungsteinzeitlichen Ornamentik. Seine Ornamentik bildet nicht mehr die künstlich verdoppelte Oberfläche eines Körpers mit einem davon unterschiedenen dunklen Inneren, das von der Außenwelt getrennt gehalten werden muß. Ein Teil der Oberfläche ist selbst zu diesem – nun aber offenbaren – Inneren geworden und hat das Ornament an den Rand gedrängt. Wie im rahmenden Ornament eine Erinnerung an die magisch-determinierende Macht, Innen und Außen zu scheiden, fortlebt, so behält das gerahmte Bild etwas vom Charakter eines Inneren, in dessen Dunkel wir hineinsehen, um zu erkennen. Die Vasenmalerei, die griechische Plastik und das Drama geben die eindeutigste und zugleich vieldeutigste Antwort auf die Frage, was in diesem Dunkel ist: es ist immer der Mensch, sein Werk und sein Schicksal. Das menschliche Leben, seine Leidenschaften und sein Verhängnis, ist zum Thema geworden, weil es nicht mehr im selbstverständlichen Einklang mit dem zyklischen Verlauf des Gemeinschaftslebens steht. Es ist ein Bewusstsein, daß der Mensch nicht in einer vorgegebenen Ordnung lebt, sondern durch eigene Tat die Verhältnisse reguliert. Doch die Konsequenzen dieses Tuns sind unabwägbar, vieldeutig und dunkel.

Die Welthaftigkeit des gemalten Kunstwerks ereignet sich innerhalb des Ornaments und steht dadurch einerseits im Zentrum der menschlichen Eigenwelt, die von der Naturumgebung geschieden ist; deren Abgeschlossenheit und regelhafte Sicherheit sie andererseits geistig durchbricht. Das Ornament des Rahmens öffnet in der ummauerten Welt der Sicherheit und des

Privaten einen Durchbruch in eine weniger beengte, nicht privatisierte Welt; und es bannt deren potentielle Bedrohlichkeit zugleich in den Bereich gefahrloser häuslicher Erfahrung. Durch den ornamentalen Rand ist die Welt des Bildes von vornherein domestiziert – und gleichzeitig als Blick in eine Außenwelt gesetzt, die die Sphäre des Häuslichen und Privaten erweitert und übersteigt.

AUS DEM RAHMENDEN Ornament entwickeln sich in der Antike jedoch noch nicht spezifische Formen der Bilderrahmung, die von anderen, in der Architektur, im Theater und bei Gebrauchsgegenständen üblichen Rahmungs- und Gliederungsformen strukturell verschieden wären. Das folgt aus der Unselbständigkeit der Malerei selbst. In der griechischen Vasenmalerei und in der römischen Wandmalerei dominieren Motive, die aus dem Bereich des Theaters, des Tanzes und anderer öffentlicher Spektakel – der Festzüge, Gladiatorenkämpfe usw. – stammen. Sehr häufig sind Bilder von Schauspielern mit Theatermasken; auch scheinbar direkt aus dem Leben geschöpfte Genreszenen geben sich durch die grotesken Masken als Lustspielszenen zu erkennen. Die Malerei macht die alltäglichen und mythologischen Stoffe nicht zum Gegenstand eigener Gestaltung, sondern übernimmt meist ganz unmittelbar die figuralen und szenischen Phantasien des Theaters.

Trotz der Geschicklichkeit, die die antiken Maler in der Darstellung von Bewegung, Körper und Raum bereits erreicht hatten, findet die Malerei noch keinen eigenen Weg zur Umsetzung des gesellschaftlichen Lebens und Bewusstseins in ihr Material. Im Drama (und im Epos) stand ihr eine fertige künstlerische Formulierung des Mythos und der Konflikte des gesellschaftlichen Lebens gegenüber, die sich unmittelbar aus den mimetischen Elementen des magischen Rituals entwickelt hatte, während die malerische Mimesis zunächst im Ornament untergegangen war. Der Teppich der Leidenschaften, der Charaktere und der Situationen war bereits entrollt, als das Ornament den Raum für welthafte Malerei wieder freigab.

Bei vielen römischen Wandmalereien und Mosaiken vertritt der Bilderrahmen den Theaterarchitektur, auf den festen Bühnenbau, der die Spielfläche nach hinten begrenzte, aus dem die Schauspieler hervortraten, und der z.T. auch die Funktionen eines Bühnenbilds erfüllte. Sogar die großen roten Farbfelder, die in Pompeji mythologische Szenen rahmend umgeben, haben eindeutig Bezug zu den Tüchern, mit denen der Bühnenbau teilweise verdeckt wurde, um unterschiedliche Szenerien zu schaffen. Daneben finden sich Wandbilder und Mosaik oft nur durch farbige Linien, Streifen und Ornamentbänder begrenzt, wie sie als Schmuck und zur Unterteilung bilderloser Wandflächen auch sonst in Verwendung standen.

Bei den kleinen antiken Tafelbildern sind die recht einfachen Rahmen im Grunde Transportbehältnisse, ähnlich denen, die von Schreibräulen überliefert sind. Der typische römische Bilderrahmen sieht aus wie ein auseinandergeklapptes Schreibdiptychon. Diese Bildbehältnisse sind häufig verschließbar, z.T. mit hölzernen Faltdeckeln, die an Falttüren und -fenster gemahnen, z.T. mit einem Deckel, der vor der Bildfläche in den Rahmen eingeschoben werden konnte. Für größere Tafelbilder sind vermutlich architektonische Rahmungsformen gebraucht worden, etwa Ädikularrahmen, wie sie bei Statuen und Reliefs anzutreffen sind.

Eine Entwicklung eigener Rahmenformen für die Malerei findet also nicht statt. Der Bilderrahmen stellt hier noch nicht den Übergang zu einer Sphäre autonomer Bedeutung dar. Er vertritt vielmehr den Kontext, in den das Bild eingeordnet und in dem es gesehen werden soll. Die Malerei steht zwischen dem Dekorativ-Ornamentalen und den kollektiven ästhetischen und religiösen Erfahrungen, welche sie und ihre Rezeption prägen und formal strukturieren.

IV. Das imaginäre Fenster

MAN KÖNNTE SAGEN, die Malerei sei in der Antike aus dem Ornament geboren und in der Renaissance aus dem Fenster wiedergeboren worden. Die Analogie von Fenster und Bild, von Fensterrahmen und Bilderrahmen spielt im Norden wie im Süden zumindest eine Geburtshelferrolle bei der Entstehung der Renaissancemalerei.

Alberti schreibt: „Ich beschreibe ein Rechteck von beliebiger Größe, das ich mir als offenes Fenster vorstelle, durch das ich alles sehe, was darauf gemalt werden soll.“ Es ist ein Blick ins Freie, aus dem Inneren in ein Äußeres, dessen Form und Struktur noch nicht feststeht. „So ein Gemälde mit einem Fenster zu vergleichen, bedeutet, dem Künstler einen unmittelbaren Zugang zur optischen Wirklichkeit zuzuschreiben oder von ihm zu verlangen: eine notitia intuitiva..., anschauende Erkenntnis....“ (Panofsky)

Das Fenster ermöglicht, am Leben auf der Straße in der Anschauung und in der Phantasie teilzunehmen, ohne das Zimmer zu verlassen. Das Äußere ist abgetrennt und doch zugleich mit dem Inneren – als ein Teil desselben vorhanden. Der Blick aus dem Fenster macht das Sehen zu einem theoretischen Sinn, der die Dinge durchdringt, ohne daß der Sehende handelnd eingreift. Die Analogie von Bild und Fenster gewährleistet der Malerei einen eigenen Zugriff auf die Wirklichkeit, eine eigene Form der Weltaneignung durch visuelle Kontemplation, die zwischen Theorie und Praxis steht und weder vom „idealen Bild in der Seele“ des Künstlers noch von anderen Kunstgattungen und der Gelehrsamkeit vorgeprägt ist.

Wenn wir von einem Fenster soweit zurücktreten, daß wir das, was draußen ist, ohne Körper- und Augenbewegung gleichzeitig erfassen können, haben wir – nicht einen kontinuierlichen Raum – aber ein kontinuierliches Bild des Raumes vor uns, das mit Hilfe der Zentralperspektive

rekonstruiert werden kann. Diese ist zwar nicht die erste und einzige Form malerischer Raumgestaltung, aber sie fordert als einzige die strikte Einheit des dargestellten konkreten Raums. Eine Einheit, die zerstört wird, wenn in ihm Geschehnisse, die chronologisch dann damit kein voller Ernst – wie bei den antiken Landschaften in der Vatikanischen Bibliothek, in denen jeweils verschiedene Episoden der Odyssee im selben Bildraum untergebracht sind. Die Raumdarstellung in der antiken Malerei stützt sich allerdings auch nicht auf eine das ganze Bild erfassende durchgängige Konstruktion; es ist eine „Ad-hoc-Perspektive“, die den Dingen unter verschiedenen Aspekten, von verschiedenen Fluchtpunkten her angelegt wird. Es wird hinausgemessen in den Raum; aber der Raum selbst wird nicht vermessen, entzieht sich noch der künstlerischen Wissenschaft. Dieses Auseinander und Nacheinander, dem mehrere gleichberechtigte Standpunkte und Aspekte im rezeptiven Nachvollzug entsprechen, wird nun überwunden durch eine kohärente Bildererzählung, die simultan unter einem Hauptaspekt rezipiert werden kann. Was wir im Fenster und in einem zentralperspektivisch organisierten Bild sehen, erfüllt die klassische Forderung an das Drama nach der „Einheit von Zeit, Ort und Handlung“.

Bei der antiken Malerei entsteht immer wieder der Eindruck, daß an etwas Abwesendes, das eigentlich die Hauptsache ist, erinnert werden soll, sei es an literarische Vorlagen, sei es an die ästhetischen und religiösen Erlebnisse, die der zeitgenössische Rezipient im Rahmen kollektiver Ereignisse – des Theaters, der Feste usw. – gehabt hatte. In ähnlicher Weise können die Bilder in der mittelalterlichen Kirche, die Heiligengeschichten erzählen und die Sakramentsgeheimnisse symbolisch darzustellen suchen, als Erinnerung an die Kulthandlungen und als illustrative Handhabe für mündliche Erläuterungen verstanden werden. Die kontemplative Neugier, die durch den Blick aus dem Fenster befriedigt wird, richtet sich dagegen auf Ereignisse mit einem gewissen Neuigkeitswert, die das Leben gegenwärtig darbietet. Analog dazu hat auch das, was wir

im Bild-Fenster sehen, den Charakter eines Gegenwärtigen, dessen präsenten Sinn wir durch die Betrachtung des Bildes erst in Erfahrung zu bringen suchen.

Diese Identität von sinnlicher und intellektueller Erfahrung ist in den farbigen Glasfenstern der mittelalterlichen Kirchen vorgebildet. In der Wirkung der Glasfenster verbindet sich die erzählerische Darstellung der Glaubenswahrheiten (ihre Funktion als „bibula pauperum“) mit der Erleuchtung, die den Betrachter in Gestalt des farbigen Lichts erreicht. Dieses gilt als Analogon des Gotteslichts. Durch die Glasmalereien scheint gewissermaßen die jenseitige Welt hindurch, die übersinnliche Wirklichkeit der Heilsgeschichte, und tritt mit dem einzelnen Gläubigen durch Lichtemanationen in Kontakt. Das farbige Licht gibt sich als reine Erscheinung, die nicht an einer bestimmten Stofflichkeit haftet, und dadurch wird es gleich dem Wort zu einer Botschaft, die sich direkt ins Innere ihres Empfängers projiziert. Das Licht ist hier das Medium der Erkenntnis. Dadurch wird die visuelle Wahrnehmung mit Bedeutung aufgeladen. Das gemalte Bild kann nun als solches zum Gegenstand eingehender Betrachtung und eines Nachdenkens werden, das sich nicht mehr bloß mit den dargestellten Personen, Geschichten, Gegenständen beschäftigt, sondern mit der spezifischen Aussage des Bildes.

Daß die Maloberfläche in der Spätgotik und Renaissance „ihre Körperlichkeit verliert, die sie in der frühmittelalterlichen Kunst besessen hatte“ (Panofsky), entspricht sowohl der Fensteranalogie wie der Tradition der Glasmalereien. Wie diese für das Licht wird die Oberfläche der Wand- und Tafelbilder auf den Raum durchscheinend, der auf sie projiziert ist.

PARALLEL DAZU BEKOMMT der Bilderrahmen strukturelle Eigenschaften des Fensterrahmens. In den Niederlanden und Deutschland wird der Rahmen direkt dem einfachen Fenstergesims mit der Rundung oder dem Spitzbogen oben und dem Wasserschlag oder der Lichtschräge unten nachgebildet. Aufwendigere Rahmungen orientieren sich am Maßwerk des

gotischen Kirchenfensters. Der Querschnitt durch die Kirche, den das gotische Altartryptichon repräsentierte, wird nun zugleich als Blick durch drei Fenster in die drei Schiffe der Kirche gedeutet, was das Tryptichon zu einer kompletten Kirche in der Imagination und damit in seiner Bedeutung vom Aufstellungsort unabhängig macht. Bei den späteren Holländern und bei den Florentinern der Renaissance vertritt das im Rahmen oft dominierende Schwarz – eine bis dahin für die Fassung ganz unübliche Farbe – das Dunkel des Innenraums, aus dem der Blick ins Helle, Freie geht.

Auf die Dauer und allgemein haben sich diese Rahmungsformen nicht durchgesetzt. Aber die Struktur, daß wir das Bild durch den Rahmen wie durch ein Fenster sehen, hat sich in nahezu allen Rahmungsstilen der Neuzeit bis zum Jugendstil erhalten. Dies, daß wir das Bild durch den Rahmen und nicht in ihm, nicht zusammen mit ihm sehen, schließt ein, daß wir die Bildwelt getrennt vom umgebenden Kontext betrachten, und daß der Rahmen für die inhaltliche Interpretation des in ihm enthaltenen Bildes letztlich auch nicht mehr Relevanz besitzt als ein Fensterrahmen. Seine Hauptfunktion ist nun die suggestive Aufforderung der Wahrnehmung.

Natürlich wurde in die Rahmung nach wie vor auch der weltanschauliche und institutionelle Kontext eingearbeitet, in dem sich Bild und Betrachter befanden. Die Rahmungsformen waren mehr oder weniger deutlich nach Thematik und Aufstellungsort der Bilder – im kirchlichen oder weltlichen, öffentlichen oder privaten Bereich – differenziert. Sie signalisierten, ob es sich um ein Bild religiösen oder antik-mythologischen Inhalts, um ein bürgerliches Portrait oder um ein Herrscherbildnis handelte. Die Ikonographie des Bildes fand im Dekor des Rahmens oft eine Fortsetzung, in symbolischen Konfigurationen oder ornamentalen Ordnungen, die bestimmten Themata vorbehalten waren. Aber diese Symbole, Ornamente usw. werden meist so angebracht, daß Tektonik und plastische Grundform des Rahmens nicht gestört werden. Ihre symmetrische Verteilung über alle Seiten des Rahmens macht sie zu Dekorelementen, die eindeutig dem

Gemälde – als ihrer Mitte – untergeordnet sind. Der Rahmen subsummiert das Bild nicht mehr unter den Kontext, sondern den Kontext unter das Bild.

SCHON DER FRÜHGOTISCHE Katechismus des französischen Bistums Tréguier gab auf die Frage, was man tun soll, wenn man eine Kirche betreten hat, die Antwort: „Man soll Weihwasser nehmen, das Allerheiligste anbeten und dann in der Kirche herumgehen und die Glasfenster betrachten.“ Bemerkenswert ist die explizite Trennung der Betrachtung von den Kulthandlungen und vom persönlichen Gebet. Die Botschaft der Glasfenster richtete sich von vornherein an die Frömmigkeit jedes Einzelnen und nicht nur an die Kirchengemeinde, die das schöne Kunstwerk ja nur zerstreut, als Beiwerk des Kults rezipieren konnte.

Erst recht ergibt sich die Orientierung des Bildes auf den einzelnen Betrachter aus der Anwendung der Zentralperspektive zur Organisation der Bildwirklichkeit in der Frührenaissance. Die Zentralperspektive schreibt von vornherein einen privilegierten Punkt der Betrachtung vor, von dem aus die Sehstrahlen des Betrachters und die Fluchtlinien der Perspektive so auf der Bildoberfläche zusammentreffen, daß der imaginäre Raum des Bildes sich als Erweiterung des alltäglich-realen Raums, in dem sich der Rezipient befindet, darbietet. Es ist immer nur ein Hauptaspekt, unter dem sich das Ganze der Gestaltung als solches offenbart.

Der Rahmen des neuzeitlichen Tafelbilds erfüllt ziemlich exakt die Aufgabe, den Betrachter zur konzentrierten Kontemplation der intensiven Welthaftigkeit des Bildes zu bringen. Die Erhabenheit des Rahmens über die Bildfläche verhindert die Sicht aus spitzem Winkel und schränkt damit von vornherein die zufällige Wahrnehmung ein. Der Abfall des Rahmenprofils zur Bildfläche hin unterstützt die Tiefenwirkung der Malerei und hilft (zusammen mit der Symmetrie des Rahmens) mit, den Betrachter richtig vor dem Bild zu zentrieren. Man kann von einem Trichter – der nicht unbedingt trichterförmig sein muß – sprechen, durch den der Blick

des Betrachters in das Bild hineingezogen wird. Die Sogwirkung der Perspektive wird verstärkt und greift mit Hilfe des Rahmens in den Raum vor dem Bild aus. Der Rahmen schafft so eine räumliche Sphäre, in der Bild und Betrachter miteinander allein und von der Umgebung abgeschirmt sind. Der Betrachter wird – mit Adorno zu sprechen – angewiesen, sich der Immanenz des Kunstwerks zu überantworten und den künstlerischen Gestaltungsprozeß nachzuvollziehen.

Die kollektiv-zerstreute Rezeption des Kunstwerks im Rahmen eines gesellschaftlichen Ereignisses (kultischer, politischer oder spektakulärer Art) impliziert die Gleichzeitigkeit vieler Betrachtungsakte und die Gleichwertigkeit verschiedener Aspekte des Werks. Das neuzeitliche Tafelbild schließt diese Gleichwertigkeit wie jene Gleichzeitigkeit kollektiver Erfahrung im wesentlichen aus. Seine spezifische Öffentlichkeit besteht in einer Folge von ungleichzeitigen Betrachtungsakten, die als Begegnungen einer Subjektivität (des Kunstwerks) mit einer jeweils anderen Subjektivität gedeutet werden können.

Denn der Rezipient sieht nicht allein in das Bild hinein; er wird vielmehr zugleich aus dem Bild heraus angeblickt: wie wenn jemand durch ein Fenster ins Zimmer hereinschaut, oder wie wenn man auf der Straße den Blick aus einem Fenster erwidert. Bei vielen Portraits ist der Doppelsinn der Situation offenkundig. Bei erzählenden Malereien wird er durch einzelne Figuren, die aus dem Bild heraus den Betrachter anblicken und häufig Selbstportraits des Künstlers sind, explizit gemacht. Jedoch ist auch die Perspektive ein umgekehrter Sehkegel, in dessen Ursprung, dem Fluchtpunkt, ein sehendes Auge angenommen werden muß. Ein Blick, der des Betrachters oder der, der ihn aus dem Bild-Fenster trifft, kann dabei der herrschende sein; in der Renaissance treffen beide gleichberechtigt zusammen, so daß sich Bild und Betrachter im rezeptiven Nachvollzug gegenseitig ergänzen. Es ist eine Komplementarität von Bild und Betrachter, wie sie Baxandall am Beispiel Giovanni Bellinis beschreibt:

„Bellini liefert nicht die Details von Personen und Orten (für die sorgte das Publikum selbst), er ergänzte nur das Innere des Betrachters. Seine Personen und Orte sind verallgemeinert, aber dennoch höchst konkret, und sie sind in Mustern mit starker narrativer Kraft geordnet. Keine dieser Eigenschaften, sei es die Konkretion oder das Modellartige, gleicht dem, was der Betrachter selbst mitbrachte, da man, wie eine kleine Introspektion zeigt, diese Eigenschaften in geistigen Bildern nicht bestimmen kann; keine von ihnen konnte sich vollständig entfalten, bevor nicht der leibliche Sehsinn zur Hilfe kam.“

Das gemalte Kunstwerk vermittelt der individuellen Phantasie das Vermögen der Synthese von Einzelbildern zu einer in sich geschlossenen, komplexen und dennoch sinnlich klar und folgerichtig aufgebauten Welt, in der der Rezipient seine persönlichen Erfahrungen, Kenntnisse usw. einbringen und neu ordnen kann.

V. Das Goldene und das Dunkle

ANSCHIEINEND WAREN DIE mittelalterlichen Städtebewohner von einer unersättlichen Gier nach Bildern befallen, eine Gier die die Kirche zu befriedigen und für sich zu nutzen suchte. Kirchen und Kapellen werden nun zu dem Hauptzweck errichtet, Glasfenster und Bilder in sich aufzunehmen. Nach einem bekannten Wort kann der gotische Kirchenbau ab einer gewissen Periode als Schrein für seine Fenster gesehen werden. Parallel dazu entstehen in Italien, wo sich die Gotik nicht durchgesetzt hatte und die Wandflächen daher zur Disposition standen, die Bilderräume der Freskomalerei, bei denen die kultische Funktion des Raumes völlig sekundär wird: der Ausstellungswert überflügelt den Kultwert. Hand in Hand damit geht die Ablösung der Malerei von den architektonischen Vorgaben. Sie füllt nicht mehr einfach den Raum zwischen den architektonischen Gliederungen, sondern gibt sich eigene Grenzen, die in Format und

Proportion eine Entwicklung vorwegnehmen, die beim Tafelbild zu dieser Zeit noch nicht vollzogen war. Die Wandfläche wird – natürlich nach Maßgabe der räumlichen Gegebenheiten – in rechteckige Bildflächen aufgeteilt, welche durch schmale Farb- und Ornamentstreifen voneinander getrennt sind. Es sind lauter in sich durchkomponierte Einzelbilder, die nebeneinander auf die Wände gemalt sind, als hätte man Tafelbilder in die Mauer versenkt.

Wenn die Trierer Synode von 1310 ein plastisches oder gemaltes Bild des Namenspatrons über oder hinter dem Altar jeder Kirche vorschreibt, worin ein Ausgangspunkt für die Entwicklung des monumentalen Tafelbilds der Neuzeit gesehen werden kann, erscheint dies als Versuch, die Faszination des Bildes dem erlahmten Interesse an den Kulthandlungen dienstbar zu machen. Damit steht das Kunstwerk nun erstmals absolut im Mittelpunkt des Innenraums und des Geschehens; eine Stellung, die bis dahin nur dem Heiligen Kreuz, dem Tabernakel oder dem wundertätigen Heiligenbild zugekommen war, welche aber niemals als Kunstwerke oder als künstlerische Vermittlung der Glaubenswahrheit betrachtet, sondern angebetet, angefleht und verehrt worden waren.

Die Rahmen der Altarbilder sind von einer Pracht und Aufwendigkeit, wie sie der Rahmung von Bildern bis dahin noch nie zuteil geworden war. Der Stellenwert, den die Rahmung hatte, kann daran ermessen werden, daß in der Spätgotik und z.T. noch in der Frührenaissance die Kosten für Rahmen und Vergoldung das Mehrfache dessen betrug, was der Maler für Arbeit und Material erhielt. Der Rahmen wurde zuerst in Auftrag gegeben, erst wenn die Tischler- und Schnitzarbeiten abgeschlossen waren, kam er zusammen mit der Bildtafel zum Maler, der sein Bild in den Rahmen hineinmalte, schließlich zum Vergolder. Die Bilder wurden in der Regel für einen Rahmen angefertigt, der schon vorhanden war.

Im Resultat ist das Bild mit dem Rahmen zu einer Einheit verwachsen. Der Gegenstand, den wir vor uns haben, ist kein Gemälde mit Rahmen, sondern ein Altarschrein, ein Chorgestühl, eine Reisealtar usf., lauter besondere Gegenständlichkeitsformen, zu denen das Gemälde unabtrennbar gehört. Es macht nichts, daß das Bild eine größere inhaltliche Bedeutung besitzt als das Gebilde, dem es einverleibt ist; daß der Rahmen ohne es leer wäre; es fehlt doch die Klarheit, ob das Bild dem Rahmen dient oder umgekehrt.

Der Rahmen akzentuiert hier noch in erster Linie den Kultwert der Bilder und das Verehrungsbedürfnis, das sich in der Kostbarkeit der verwandten Materialien und im sichtbaren Arbeitsaufwand objektiviert. Das stoffliche Medium, in dem sich die höchste Verehrung ausdrückt, ist Gold. Und es ist vor allem der strahlende Glanz des Goldes, der Bild und Rahmen zu einer einheitlichen optischen Erscheinung verschmilzt. Die Emanzipation des Tafelbilds vom Rahmen setzt die Emanzipation der Malerei vom Goldgrund voraus. Die Verwendung des Goldes wird dadurch schließlich reduziert auf den Rahmen.

IN DER VERGOLDUNG von Bild und Rahmen und erst recht im massiven Goldschmuck von Tabernakeln, Reliquienschreinen und wundertätigen Heiligenbildern, steckt ein doppelter Fetischismus: der Fetischismus der Bilder- und Reliquienverehrung und der Goldfetisch selbst. Der Glaube, daß den Knochen eines Heiligen eine wundertätige Kraft innewohne – der man habhaft werden kann durch den Besitz der Knochen -, oder daß das Bild einer Heiligen als solches Segen bringen könne, ist zwar von der Kirche im Westen offiziell immer abgelehnt worden; aber „im Leben“ hielt man es mit der Ostkirche, die diesen Fetischismus nach dem Bilderstreit durch die Lehre, wonach die Verehrung der Abbilder auf ihre im Himmel befindlichen Urbilder übergehe, in der Theorie abgeschafft und in der Praxis beglaubigt hatte. Die im Rahmen oder Schrein versammelten Schätze stellen im Grunde Opfergaben dar, die dem „heiligen Bild“ oder der Reliquie dargebracht wurden, um die Verfügung über deren

Wundertätigkeit und Segenswirkung zu erlangen. Mit dem materiellen Wert der Opfer steigt das Ausmaß der vom Gnadenbild oder der Reliquie zu erwartenden Hilfe. Die wundertätigen Bilder, die angebetet und angefleht, gestreichelt und geküsst, beweihräuchert und geölt wurden, waren (und sind) mit Gold, Silber und Edelsteinen geradezu gepanzert. Das stofflich schlechthin Wertvolle und das Heilige gehen eine Wechselbeziehung ein, in welcher Ursache und Wirkung der Verehrung nicht mehr so recht zu unterscheiden sind.

Wie der Stofflichkeit einer Reliquie oder eines heiligen Bildes eine segensbringende Kraft innewohnt, so erscheint es natur- und gottgegebene Eigenschaft des Goldes, Reichtum schlechthin, die potentielle Verfügung über alle Güter der Welt zu repräsentieren. Genauso wie erstere ist Gold ein sinnlich-übersinnliches Ding, dessen Stofflichkeit eine aus der Stofflichkeit unerklärliche Potenz enthält. Die ästhetische Eigenschaft des Goldes, das Licht so zu reflektieren, daß der Lichtschein fast aus ihm selbst zu kommen scheint, macht es neben seiner leichten Verarbeitbarkeit erst recht zum idealen Material, um die Präsenz des Übersinnlichen zu demonstrieren.

Beim Goldhintergrund der mittelalterlichen Tafel- und Altarbilder tritt diese Wirkung, die auf der ästhetischen Natur des Materials beruht, gegenüber der Bedeutung des Goldes als geopfertem Reichtums in den Vordergrund – obwohl auch diese letztere Bedeutung nicht verschwindet, und ein Symbolisieren des Übersinnlichen, Jenseitigen durch das Gold nur für Menschen, die dem Gold auch im Alltagsleben übersinnliche Eigenschaften zuerkennen, völlig glaubhaft ist. In Gestalt des Goldgrunds tritt die übersinnliche Welt als ein Ding gegen die sinnlich-anschauliche Welt auf, indem es die Farben, Formen, Räumlichkeit der Malerei überstrahlt, ja sogar auflöst. Diese Tendenz zur Auflösung der Form zugunsten der unmittelbaren Wirkung des Stofflichen ist ein Grundzug des Fetischismus, der im Goldgrund fortlebt.

Der feindliche Gegensatz zwischen Goldgrund und malerischer Gestaltung tritt erst bei den Gemälden des 13. und 14. Jahrhunderts richtig hervor, sobald die Figuren plastischer, der Raum bestimmter und die Farben leuchtender werden, die Malerei also das Symbolisch-Zeichenhafte abzustreifen und wirklich lebendig zu werden beginnt - wogegen das Gold bei flächig-symbolischen Darstellungen immer auch die Tendenz hat, zu einer Farbe unter Farben und zu einem Symbol unter Symbolen zu werden, anstatt allem sinnlich-anschaulich Geformten als dessen negierendes Jenseits gegenüberzutreten. Zwischen der Malerei und dem Goldgrund findet nun ein Kampf statt, der darum geht, ob die von der Malerei geschaffenen Figuren und Szenerien weiter in den Goldgrund eingebettet werden sollen, oder selbstbewußt in ihrer ganzen Lebendigkeit vor diesen Grund treten sollen. Duccio z.B. passt seine hochentwickelte Figuren- und Architekturmalerei versöhnlicher dem Goldgrund ein, indem er ihn als allgemeines räumliches Fluidum interpretiert. Bei Giottos thronender Madonna in den Uffizien dominiert dagegen die Darstellung der körperlichen Volumina und die Figur tritt triumphierend vor den Goldgrund, der zu einem bloßen Hintergrund wird. Und genau um dieses Bild herum finden wir – Grimm zufolge – den ersten „reinen“ Bilderrahmen, bei dem aus „den Elementen architektonischer Überleitung und Zwischengliederung, Kehle und Profil... eine eigene Form entstanden“ ist. Durch sein gleichmäßiges Profil bewahrt der Rahmen allseits Äquidistanz zur Malerei, wodurch deren Charakter als selbständige visuelle Einheit unterstrichen wird. Die gestaffelten Profilleisten formieren eine skulpturale Oberfläche, die im Unterschied zu den gotischen Rahmen die Aufmerksamkeit nicht vom Bild weg auf sich zieht und im Unterschied zu beiläufigen Rahmungsformen – wie etwa denen der Fresken – die plastische, räumliche und farbige Wirkung des Bildes erheblich verstärkt.

Endgültig aus den Tafelbildern verdrängt wird das Gold in der Frührenaissance. Die Entwicklung läßt sich in den Verträgen zwischen Malern und Auftraggebern verfolgen, wo die Abmachungen über zu verwendende kostbare Materialien wie Gold, Ultramarin, Silber immer marginaler

wurden, während die Punkte, die den Arbeitsaufwand und speziell die vom Meister eigenhändig auszuführende Arbeit betreffen, an Umfang ständig zunehmen. Entsprechend vergrößert sich der Kostenanteil der Arbeit gegenüber dem des Materials. Gold wird immer öfter nur für den Rahmen vorgesehen. Der Wert des Bildes wird also nicht mehr in der Kostbarkeit des Materials, sondern in der in ihm vergegenständlichten Arbeit und deren künstlerischer Qualität erblickt.

Es handelt sich bei den Bildern immer noch um Güter, die einen religiösen Gebrauchswert haben, aber dieser hat sich von der Verehrung und der Wundertätigkeit weg hin zur Belehrung und zur Imagination der Heilsgeschichte verschoben. Dieser Wandel der Gebrauchsfunktion von der direkten Kultfunktion zur Erklärung des Kults, vom Adressaten persönlicher Wünsche zum Orientierungssystem der religiösen Phantasie, vom diffus Geheimnisvollen zur sinnlichen Evidenz bringt mit sich, daß die künstlerische Arbeit einen grundsätzlich anderen Stellenwert bekommt als die handwerkliche Arbeit des Rahmenmachers – und daher nicht mehr nach dem Maßstab der Arbeitszeit, sondern nach den speziellen persönlichen Fähigkeiten des Künstlers honoriert wird. Wie der Rahmen zum Diener des Bildes wird der Rahmenmacher zum Subunternehmer des Malers.

Es ist oft gesagt worden, daß mit dem Goldrahmen die „Aura“ des Heiligen auf die Malerei übergeht. Während der Goldgrund die Heiligkeit der dargestellten Personen, Ereignisse und Gegenstände hervorhebt, „heilig“ das aus dem Bild in den Rahmen zurückgewichene Gold das Darstellende selbst. Genauer gesagt: der Goldgrund hebt nicht die heilige Person als solche hervor, sondern ihre Heiligkeit. Jene wird vor dem strahlenden Grund vielmehr zu einem Schemen, das in die Dunkelheit zerfließt. Umgekehrt ist die vom Goldrahmen umfaßte Bildwelt ein Hervorleuchten aus der Dunkelheit. Verdunkelt sich das Diesseitige dort in der jenseitigen Helle des Golds, so tritt es hier aus der Dunkelheit ins Licht hervor. Die Übertragung der Aura des Heiligen durch den Goldrahmen auf die Malerei bedeutet, daß ihre Wirkung ins Gegenteil

umschlägt. Der Goldgrund negierte die sinnliche Anschauung; der Goldrahmen setzt sie dagegen als Offenbarung.

DER GOLDRAHMEN ERSCHEINT uns heute oft weniger als Pathosformel für Würde und Weltanspruch des gemalten Kunstwerks denn als Demonstration des Reichtums und des gesellschaftlichen Rangs der Bilderbesitzer. Besonders, wenn die Bilder in das dekorative Programm eines prunkvollen Interieurs einbezogen sind, scheint die Rahmung mehr der architektonischen Inszenierung, die den Aufritten der Reichen und Mächtigen das richtige Gepränge verleiht, zu dienen als den gerahmten Bildern. Der reiche Dekor, die voluminöse Plastizität und der Glanz des Goldes drängen das Gemälde geradezu in den Hintergrund.

Das Rahmengold, das die Dunkelheit der Bilder überstrahlt, hat den doppelten Effekt, Reichtum und Bilderreichtum augenfällig zu machen und sich zugleich als optische Ebene so vor die Bilder zu legen, daß deren Wirkung nicht unvermerkt in den Raum vor ihnen ausgreifen kann. Zudem wird das Bild durch die zeitgemäße Stilisierung der Rahmenformen den architektonischen Gliederungen und Schmuckformen, dem Gitterwerk des Gebäudeinneren eingepaßt.

Es ist die Ambivalenz des Rahmens, einerseits die besondere Welthaftigkeit des Bildes zu akzentuieren und es andererseits zu einem Teil der Welt seines Besitzers (sei es eine Person, ein Adelshaus, eine Firma oder eine Institution) zu machen, also zum Teil eines bestimmten Ambientes und einer bestimmten Vermögensmasse. Wie der Privatmensch durch das Fenster auf die Straße, auf das öffentliche, da im Prinzip allen sichtbare Leben blickt, so erblickt der Privateigentümer durch den Rahmen eine Welt, die ebenso wenig nur für ihn allein geschaffen ist. Und wie der Fensterrahmen, der das Leben draußen umrandet, noch zu seiner Privatsphäre zählt, so ist auch der Bilderrahmen sein eigenes Mobiliar, und das darin eingeschlossene Bild gehört ihm genauso wie die schöne Aussicht aus seinen Fenstern. Während das Bild als solches ein

Moment der Öffentlichkeit in der Privatheit bleibt, kann der Rahmen zur Gänze als Privateigentum behandelt werden. Mehr noch: er kann als Vehikel dienen, diese Öffentlichkeit privat anzueignen und den eigenen Bedürfnissen zu unterwerfen.

Die Rede war vom höfischen und gegenreformatorischen Barock. Durch das Inventar der weltlichen und geistlichen Fürsten dieser Zeit sind viele der bedeutendsten Bilder hindurchgegangen und haben auf diesem Weg ihre oft vom Künstler selbst entworfene, auf das jeweilige Bild abgestimmte Originalrahmung verloren. Daher gibt es heute kaum Renaissancebilder, die den ursprünglichen Rahmen behalten haben. Wir haben Bilder ohne Rahmen (d.h. mit barocken, klassizistischen oder historistischen Rahmen) und Rahmen ohne Bilder.

Pracht und Kostbarkeit der Barockrahmen zeugen sicherlich von dem hohen Wert, den die Malerei für die Ausgestaltung repräsentativer Interieurs hatte. Mit Spiegeln und Spiegelrahmen ist aber zeitweise noch größerer Aufwand betrieben worden. Große Spiegel waren im 17. Jahrhundert im Durchschnitt teurer als Bilder, und das Bedürfnis des Adels, sich selbst als „die Welt“ (auf die es ankommt) widergespiegelt zu sehen, war stärker als das Interesse an der imaginären Welt der Bilder. Der kostbarste – und (außer dem königlichen Schlafzimmer) wichtigste – Teil des Palastes von Versailles war die Spiegel- und nicht die Bildergalerie. Hier sah sich der maßgebende Teil der höfischen Gesellschaft in unendlichen Reflexionen immer nur selbst: die Außenwelt ist zum Ebenbild der Gruppe und damit ist die Innenwelt der Gruppe – ihre Hierarchie und ihre Statuskämpfe – zu einer Realität von unübersteigbarer Allgemeingültigkeit und Bedeutsamkeit für die Gruppenmitglieder geworden. Dieses Bedürfnis nach Selbstdarstellung und Selbstwiderspiegelung zu befriedigen war dann auch Aufgabe der Malerei.

Aber die Dienstbarkeit der Malerei für die repräsentative Öffentlichkeit des höfisch-adeligen Lebens bedeutet nicht, daß man ihr nur eine untergeordnete Rolle zugebilligt und die Bilder nur als Dekorationen gesehen hätte.

SEIT DER RENAISSANCE ist die dekorative Malerei von der Malerei im Vollsinn ihrer Bedeutung unterschieden worden. Das erinnert an die heutige Unterscheidung von ernster und Unterhaltungsmusik, aber ohne den damit verbundenen Unterschied von höherer und niederer, elitärer und populärer Kultur. Die Sphären des Dekorativen und des Bedeutungsvollen sind keine Gegensätze, sondern unterschiedliche Stufen einer Hierarchie.

Das Dekorative muß die Welt nicht erklären und es muß auch nicht sich selbst erklären. Es genügen anmutige Anspielungen auf ein Wissen, das der Betrachter selbst besser im Kopf hat. Die dekorative Malerei ist nicht ganz ohne Welthaftigkeit, nicht bloß Ornament, aber ist Welt aus zweiter Hand, voller fixer Patterns fertiger Vorstellungen, und in dieser Geläufigkeit auch nicht so sehr an feste Abgrenzung, bestimmte Größe der Erscheinung gebunden wie die intensive Welthaftigkeit des autonomen Tafelbilds. Ihre untergeordnete, schmückende und stimmungsbelebende Wertigkeit zeigt sich in der barocken Gewohnheit, Tafelbilder vor dekorativen Wandmalereien oder Gobelins an die Wand zu hängen: Immanenz, Notwendigkeit des inneren Zusammenhangs, wird offenbar bei letzteren nicht vermutet. Umgekehrt: weil man das Tafelbild selbst nicht in erster Linie als Schmuck versteht, schmückt man es mit einem solchen Hintergrund – und vor allem natürlich mit einem schönen Rahmen. Das decorum hat die Bedeutung der Auszeichnung.

Das Tafelbild tritt so an die Stelle des Heiligen Kreuzes, der Reliquie oder des Abbilds einer himmlischen Person, die man im Mittelalter mit Ornamenten und Bildern geschmückt hatte, etwa kleinen Szenen nach der Bibel oder der Heiligenlegende. Das Bild der heiligen Person, obgleich

von Menschenhand gemalt wie alles andere, galt als getreues Abbild des himmlischen Urbilds, als vom Urbild ausgehende Projektion, dem Maler zwingend eingegeben, und damit selbst als heilig. Wie die erzählende Tafelmalerei ursprünglich ein Beiwerk der heiligen Bilder und Gegenstände war, so war die erzählende Wandmalerei eine illustrative Ergänzung der heiligen Handlungen des Kults, ein Hintergrund für die eigentlichen Objekte der Anbetung. Aus den schmückenden und illustrierenden Nebensachen wird dann bereits in der Protorenaissance des 13. Jahrhunderts und der Spätgotik die Hauptsache: aus den Geschichtchen werden die „storie“, die großen Erzählungen der Malerei. Das Tafelbild ist nun zwar kein Gegenstand religiöser Verehrung mehr, aber es erbt den Status des Heiligen im System der Dekoration. Und wie dieses braucht es selbst nicht unbedingt dekorativ zu sein.

Diese Stellung kann teilweise und zeitweise von anderen Dingen usurpiert werden, etwa von den Spiegeln. Aber der zentrale Ort im System der Dekoration bleibt dennoch vom Tafelbild definiert: die Reflexionen der Spiegel sind durch den Rahmen, der eigentlich ein Bilderrahmen ist, als „lebende Bilder“ gefasst. Natürlich dient das ganze dekorative Programm einschließlich der Bilder den Repräsentationszwecken, der Verherrlichung von Ruhm und Rang des „Hauses“ und dem Gesellschaftsleben, in dem dieser Rang manifestiert und verteidigt werden muß. Es ist der Rahmen für die Auftritte der wichtigsten Personen (des Adels und der Priesterschaft), aber jenseits der gesellschaftlichen Ereignisse stehen die Bilder ziemlich unangefochten im Mittelpunkt. Erst recht scheint dies in den wohlhabenden bürgerlichen Haushalten der Fall gewesen zu sein, etwa bei den Holländern des 17. und den Franzosen des 18. Jahrhunderts. Daß die zentrale Stellung der Bilder nicht in erster Linie von ihrer absoluten Qualität, ihrer selbständigen evokativen Potenz, sondern vom ikonographischen Gebrauchswert abhing, sollte allerdings nicht vergessen werden: schlechte und hohle Malereien okkupierten daher häufig die prominentesten Plätze – und für uns entsteht ein Gefühl der Leere, weil im Zentrum der Dekoration eine diese übersteigende intensive Welthaftigkeit und Subjektivität fehlen.

DAS ARISTOKRATISCHE KUNSTKABINETT des Manierismus und Barock gilt uns heute als besonders abschreckende Form inadäquater Bilderpräsentation: in ihm bedeckten Bilder und Rahmen oft alle verfügbaren Wandflächen von der Decke bis zum Boden. Rahmen an Rahmen formierten die Bilder eine geschlossene Bilderwand. Meist läßt sich weder eine wertende Auswahl noch eine Gliederung nach irgendwelchen Gesichtspunkten erkennen. Germano Celant nennt das die „quantitative Methode“ der Bildausstellung, die bis hin zu den Salons des 19. Jahrhunderts in Geltung sind.

Die Bedeutung von Breite und Üppigkeit barocker Rahmen wird erst richtig verständlich, wenn man bedenkt, daß in den Kunstkammern das eigene Ambiente des Bildes – der Raum, in dem es allein die Wahrnehmung beherrscht – eben nur bis zum Rand seines eigenen Rahmens, an den rundherum die Rahmen anderer Bilder stießen, ging. Auch sonst waren die Bilder von einer Fülle optischer Reize umgeben. Ohne den relativ breiten und optisch stark trennenden Goldrahmen hätte man überhaupt keine Chance gehabt, ein Bild einzeln zu betrachten. Der Rahmen war das ganze Territorium des Bildes oder – in der Terminologie des Stierkampfes – seine „querencia“: der Ort, den der Stier im Laufe des Kampfs zur Zuflucht wählt, den er mit allen Mitteln bis zuletzt zu behaupten sucht.

Klarerweise drängte das aristokratische Kunstkabinett die Bilder räumlich zusammen, um den Reichtum auf einem Haufen beisammen zu haben; der Gestus, mit dem die Bilder vorgeführt wurden, unterschied sich nur wenig vom Vorzeigen der Schätze der benachbarten oder im selben Raum befindlichen Kuriositätenkammer. Dennoch wird den Bildern wenigstens ihre „querencia“ gelassen. Die Exposition des Reichtums geht zwar auf die Bildermenge, läßt aber dafür jedes einzelne Gemälde ohne Wertung und Eingliederung in einen kunsthistorischen, biographischen oder thematischen Zusammenhang für sich gelten und wirken.

Zu viele Rahmen nebeneinander oder Rahmen, die stärker wirken als das Gerahmte, bilden immer ein Gitter. Die Anweisung, die der Rahmen gibt, sich zu dem in ihm Enthaltenen als Kunstwerk zu verhalten, verselbständigt sich zu einer ständig wiederholten Anweisung, die als solche das Bewusstsein des Betrachters okkupiert: Schau! Bild! Bild! Bild! Das aristokratische Kunstkabinett schert sich nicht um die Welthaftigkeit des einzelnen Bildes, sondern macht es zum Bestandteil eines interessanten Bilderzoos, dessen Insassen aus dem Rahmengitter hervorblicken. Und dieser Eindruck einer traurigen Gefangenschaft der Bilder wird noch verstärkt, wenn die Rahmung für alle Bilder einheitlich oder gar mit relativ glatten schmalen Leisten erfolgt ist. Immerhin blicken die Bilder noch hervor, während sie später blicklos geworden sind: und dies ist doch z.T. wieder ein Verdienst des Goldrahmens.

Immer erfüllt der Rahmen die Funktion, verschiedene Sphären zugleich voneinander zu trennen und miteinander zu verbinden. Er muß beiden Sphären, zwischen die er geschoben ist, gerecht werden, was gleichzeitig nicht möglich ist. Daher wird er seine Funktion umso besser erfüllen, wenn er jeweils einer Sphäre voll und ganz anzugehören scheint, je nachdem, unter welchem Aspekt und mit welcher Absicht man Bild und Rahmen sieht. Das Portal einer romanischen oder gotischen Kirche verwehrt durch die Bedeutsamkeit, ja Bedrohlichkeit, die es dem Eingang ins Kircheninnere verleiht, das absichtslose Hineinschlendern; aber wenn wir uns ihm in ernsterer Absicht nähern, entwickelt es eine Sogwirkung, die uns ins Innere zieht. So fungiert das Portal einmal als Teil des Inneren, welches Geborgenheit und Seelenheil verheißt.

Die Goldschranke, durch die der Barockrahmen das Bild zunächst optisch in den Hintergrund drängt, kehrt sich in ihrer Wirkung um, sobald wir das Bild aufmerksam und vom richtigen Standpunkt aus betrachten. Die Reflexion des Goldes blendet nun die Umgebung aus, die uns von der Betrachtung des Bildes ablenken könnte. Das Gold – als Material, das nicht spiegelt und

doch alle Farben mit einem warmen, rötlichen Grundton reflektiert – verhält sich zur Farbigkeit des Bildes dabei neutraler als Schwarz und Weiß. So erfüllt der Goldrahmen, einmal, indem er das Bild optisch zurücknimmt, einmal, indem er es absolut in den Mittelpunkt rückt, auch die Aufgabe, den Betrachter auf den Hauptaspekt, unter dem das Bild seiner Konzeption gemäß gesehen werden soll, zu zentrieren, und die zufällige, unkonzentrierte Wahrnehmung hintanzuhalten. Der Barockrahmen gliedert das Bild in die architektonische Umgebung ein, aber er schützt es ebenso vor dem zerstreuten Blick. Was auch immer den Bildern durch ihre quantitative Anhäufung und Eingliederung in repräsentative Ensembles angetan wurde, sie behielten durch den Rahmen einen Bereich selbständiger Wirkung, der die konzentrierte Kontemplation ihrer intensiven Welthaftigkeit ermöglichte. Und dagegen verschwindet in den heutigen Ausstellungsräumen, die nur für die Kunst da sein sollen und die den Bildern ungleich mehr Platz bieten, mit dem eigenen Rahmen das eigene Territorium des Bildes, hört in ihnen das Bild auf, Gegenstand eines je spezifischen Kunstgenusses und einer auf das einzelne Bild gerichteten Kunstbetrachtung zu sein.

VI. Der verschwundene Rahmen

MIT DEN SKULPTURALEN Oberflächen, die durch plastisch ausgeführte Schmuckformen den Unterschied zwischen verschiedenen Realitätsebenen und Lebenssphären zum Ausdruck brachten – wie den Unterschied zwischen Innen und Außen, Privatem und Öffentlichem, Heiligem und Profanem, Banalem und Imaginärem -, verschwinden im 20. Jahrhundert auch die dekorativen Systeme der Architektur, die auf jenen Unterschieden beruht hatten, solange sie überhaupt sinnvoll waren. In dem Maß aber, als sich Architektur nicht mehr zum Entwurf eines dekorativen Systems versteht, verliert das Gemälde seine privilegierte Stellung in der Gestaltungshierarchie des Innenraums und wird im alltäglichen Bereich zu einem Ding unter anderen Dingen und im Kunstbereich, den Galerien und Museen, zu einem Kunst Ding unter

anderen Kunstdingen. Mehr denn je liegt es am gemalten Kunstwerk selbst, die Ordnung der Dinge durch seine selbständige evokative Potenz zu durchschlagen. Dabei könnte ihm der Rahmen heute – nach einer langen Periode der Reduzierung und Eliminierung – wieder behilflich sein.

Daß der Bilderrahmen heute nicht mehr als unentbehrliche Ergänzung des Tafelbilds verstanden wird, hat nebst der Veränderung der Oberflächenstruktur des Tafelbildes in der modernen Malerei, die wir im ersten Abschnitt erörtert haben, auch mit veränderten Präsentations- und Rezeptionsformen zu tun. Ein immer größerer Teil der Kunstkenntnis und Kunsterfahrung wird nicht mehr durch Originale, sondern durch Reproduktionen, Kunstbücher und –zeitschriften vermittelt, in denn die Bilder gewöhnlich ohne ihren eigenen Rahmen abgebildet werden. An die Stelle des Rahmens tritt der weiße Papierrand rund um die Abbildung, mitunter eine grau, schwarz oder farbig gedruckte Maske. In den Ausstellungen übernimmt die weiße Wand der Galerie diese Rolle eines für alle Bilder gleichen Passepartouts. Hiezu kommt künstliche Beleuchtung, insbesondere mit Scheinwerfern, die das Bild durch die Lichtfülle, in die es getaucht wird, von der Umgebung abheben. Dem Anspruch nach soll das Bild immer im Mittelpunkt der Präsentation stehen und die Aufmerksamkeit mit nichts anderem teilen müssen, nicht einmal mit einem Rahmen, geschweige denn mit einem dekorativen Interieur.

Sehen wir davon ab, daß viele Künstler des 20. Jahrhunderts trotzdem bei herkömmlichen Rahmungsformen geblieben sind, und daß viele Bilder der „klassischen Moderne“ im nachhinein ihrem gestiegenen Wert gemäß prunkvoll gerahmt worden sind, wofür bis heute alte und nachgemachte Renaissance- und Barockrahmen bevorzugt werden; und betrachten wir nur kurz die Problematik der Präsentationsformen, die den herkömmlichen Rahmen überflüssig machen bzw. ihn durch etwas Besseres ersetzen sollen: Formen, die die volle und ungestörte Entfaltung der Eigenwirkung des Bildes ermöglichen sollen.

DAS IDEAL EINER rahmenlosen Bildpräsentation wäre das unvermittelte Auftauchen des Bildes aus dem Nichts, eine Vorstellung, der die Projektion eines Dias oder eines Films am nächsten kommt. Durch die umgebende Dunkelheit wird eine nahezu ausschließliche visuelle Konzentration auf das Lichtbild erzwungen. In gewissem Grad kann dieser Effekt bei Bildern durch Scheinwerfer oder – wie in manchen Kirchen – durch genaue Kalkulation des natürlichen Lichteinfalls erreicht werden: zu bestimmten Stunden ist dann das Altarbild oder eine Figurengruppe voll angestrahlt, während der Rest des Raumes im Halbdunkel liegt. Auch die Wirkung gotischer Glasfenster beruht ja zum guten Teil auf der rahmenden Bedeutung des Dunklen für die leuchtende Farbigkeit. Nun ist das Leuchten nicht die einzige Qualität der Farbigkeit eines Tafelbildes; Licht und Dunkel sind hier nicht wie beim Glasfenster getrennt, sondern bilden ein in sich geschlossenes, kontinuierliches Ganzes von Farbkontrasten, Tonwertabstufungen und Hell-Dunkel-Verhältnissen, das bei einer solchen Präsentation von den Bildteilen, die am stärksten aufleuchten, dermaßen dominiert wird, daß das Ganze visuell nicht mehr gleichmäßig zu erfassen ist. Die dunkleren Partien neigen hingegen wieder zur Konfusion mit der umgebenden Dunkelheit. Weitgehend unfassbar werden die Unterschiede zwischen Pastosem und Lasierendem, zwischen Rauem und Glattem, zwischen Magerem und Fettem. Der subjektive Eindruck des Betrachters ist die Überanstrengung der Augen. Was das Bild auf der einen Seite an Ausschließlichkeit der optischen Präsenz gewinnt, verliert es auf der anderen Seite an Sichtbarkeit in seiner Totalität.

Wie die Inszenierung des Bildes als Lichtereignis eine stärkere Determination der Bildwirkung durch die Präsentationsform als bei normaler Raumbelichtung zur Folge hat, so führt auch die rahmenlose Zurschaustellung des Bildes vor der scheinbar neutralen weißen Galeriewand zu einer das Bild dominierenden Verselbständigung des Kontexts. Das einheitlich weiße Passepartout der Galeriewände hat den Vorteil, daß wechselnde Ausstellungen ohne

umständliche farbige Anpassungen untergebracht werden können, und daß es wenig Licht schluckt. Der weiße Hintergrund gibt den Bildern eine starke optische Präsenz, die jedoch leicht ins Plakative umschlägt: die Wahrnehmung der stärksten Form- und Farbkontraste wird unterstützt, während differenzierte Übergänge und Abstufungen leichter übersehen werden. Das berührt die Welthaftigkeit des Bildes in einem wesentlichen Punkt, nämlich der konkreten Dichte der Gestaltung, die durch die Arbeit an den Übergängen erreicht wird. In dieselbe Richtung wirkt, daß die durchgängig weiße Wand hinter dem Bild den Raum für die Vorstellung der im Bild dargestellten räumlichen Tiefe wegnimmt: das Bild erscheint nicht als Raum im Raum, sondern als Fläche vor einer Fläche. Bei vielen modernen Bildern mag dieser Effekt erwünscht sein, bei anderen ist er abträglich, und alte Bilder sind hier generell deplaziert.

Vor allem wirkt die einheitlich weiße Wand der Galerie als ein Rahmen, in dem alle Bilder sind, mit der Konsequenz, daß ein Bezugssystem zwischen den Bildern hergestellt wird, das es dem Betrachter erschwert, sich auf das Bezugssystem des einzelnen Bildes einzulassen. Je mehr sich der reale Galerieraum dem Ideal des „weißen Kubus“ nähert, in dem nichts ist außer den Bildern und leeren weißen Flächen, desto mehr ist die Ausstellung insgesamt und nicht das einzelne Bild Gegenstand der Rezeption. Da jede Abschweifung ausgeschaltet wird, führt die unvermeidliche Abschweifung des Blicks in die Umgebung des Bildes nicht mehr zu diesem zurück, sondern unmittelbar zum nächsten Bild usw. Wenn die Hängung außerdem bestimmte Bezüge zwischen Bildern und Bildergruppen herstellen will, wird der Eindruck, daß das Bild als solches gar nicht Gegenstand der Rezeption sein soll, noch verstärkt.

Was so in der Rezeption dominiert, sind die Relationen zwischen den Bildern, ihre gegenseitigen Abstände in räumlicher, stilistischer, thematischer und biographischer Hinsicht, oder es dominiert der Vergleich. Diese Rahmenbedingungen sind zwar nicht so determinierend für das Sehen wie eine bestimmte Beleuchtung, haben aber dennoch imperativen Charakter, und es ist

schwer, sich ihren Anordnungen zu entziehen. Natürlich sind Ursachen und Implikationen dieser Entwicklung, die das Bild zu einem bloßen Teilstück der Ausstellung macht, komplexer. Keineswegs aber führt sie zu Präsentationsformen, die dem Anspruch des autonomen Tafelbildes gerecht werden.

Die Reduktion des gemalten Kunstwerks auf die Erfüllung einer Rolle im Rahmen der Ausstellung vollendet sich in den spektakulären architektonischen Inszenierungen der heutigen Großausstellungen. Das Bild ist hier definitiv zum indifferenten Inventar der Institution Kunst, zum Mittel der Selbstdarstellung der Kunstvermittlung geworden; und da es doch „Die Kunst“ und keine heterogene Institution ist wie früher, unter welche das vom Künstler geschaffene Werk subsummiert wird, vermag es sich von diesem Kontext auch nicht durch einen eigenen Rahmen als etwas prinzipiell Verschiedenes abzuheben – jedenfalls nicht unter dem bloßen Titel der Kunst. Damit sind wir in gewisser Weise wieder dort, wo wir vor der Renaissance waren: das Gemälde ist Teil eines institutionellen Ganzen und hat an den anderen Teilen dieses Ganzen seine Grenzen und den Grund seiner Wirkung; es ist nicht mehr eine Welt für sich, sondern Teil der Welt der Kunst.

Auf der anderen Seite ist die Form des Bilderrahmens als solche jetzt frei geworden für eine Auseinandersetzung mit ihren Gestaltungsmöglichkeiten, ohne Bindung an die Aufgabe, bestimmte vorhandene Bilder zu rahmen. Der Rahmen wird so zum eigenständigen Kunstobjekt, sowohl für den Sammler alter Rahmen wie für den produzierenden Künstler. In seiner Verselbständigung als Gegenständlichkeitsform kann der Rahmen zur ironischen Metapher für Ernst und Würde der „hohen Kunst“ oder zu kostbarem Kunsthandwerk werden, dessen Füllung durch ein Bild – oder einen Spiegel – nebensächlich ist. Oder der kann – wie viele Rahmen von Herbert Szusich – zur Projektion des Bildes, welches ihn möglicherweise auszufüllen berufen ist, geraten: eine Reflexion über Wesen und Wirklichkeit des Bildes,

Gedanken über Malerei, die sich in die Materialien des Rahmenmachers verwandelt haben. Der Rahmen stellt hier Forderungen und Ansprüche an die Malerei: sucht gewissermaßen das Bild, das die Kapazität der Gestaltung hat, seine Hilfe in Anspruch nehmen zu können, um die evokative Potenz der Malerei gegen die institutionalisierte Banalität des Kunstbegriffs zu entfalten.

Literaturangaben

- ◇ BATESON Gregory: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: Ders.: Ökologie des Geistes. Frankfurt, Suhrkamp.
- ◇ BAXANDALL Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. Frankfurt, Suhrkamp 1984.
- ◇ BENJAMIN Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt, Suhrkamp 1969.
- ◇ CELANT Germano: Eine visuelle Maschine. Kunstinstallation und ihre modernen Archetypen. In: Katalog Documenta 7/Kassel/Bd. 2. Kassel 1982.
- ◇ CONZEN Friedrich G. u. DIETRICH G.: Bilderrahmen. Stil-Verwendung-Material. München, Keyser 1983.
- ◇ DEUHLER Florens: Gotik.. Belscher Stilgeschichte im dtv Bd. 7. München, Deutscher Taschenbuchverlag 1978.
- ◇ DIERICK Alfons: Die Kirchenfenster von Chartres. Bern, Hallwag Verlag, o.J.
- ◇ EHLICH Werner: Bilder-Rahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden, Verlag der Kunst 1979.
- ◇ ELIAS Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Neuwied u. Berlin, Luchterhand 1969.
- ◇ EVERTH Erich: Der Bildrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, eingereicht v. -. Halle and der Saale, Druckerei Hohmann 1909.
- ◇ GASCOIGNE Bamber: Illustrierte Weltgeschichte des Theaters. Aus dem Englischen von Helmut Winter. München, Langen-Müller 1971.
- ◇ GRIMM Claus: Alte Bilderrahmen. Epochen-Typen-Material. München, Callwey 1978.
- ◇ HABERMAS Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied u. Berlin, Luchterhand 1969.
- ◇ KAISER Leander: Die öffentliche Sprache der Bilder. In: Die Brause. Wien, Wandzeitung 3. Jg., Nr. 15, Mai 1983.
- ◇ LUKACS Georg: Ästhetik. In vier Teilen. Neuwied, Luchterhand 1972.
- ◇ PANOFSKY Erwin: Die Renaissancen der europäischen Kunst. Aus dem Englischen von Horst Günther. Frankfurt, Suhrkamp 1984.

- ◇ PRIJST DE LIJST: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw. Ausstellungskatalog. Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, 6.4. bis 1.7. 1984 u. Den Haag, Staatsuitgeverij 1984.
- ◇ STANGE Alfred u. CREMER Leo: Alte Bilderrahmen. Darmstadt, Schneekluth 1958.
- ◇ SZUSICH Herbert: Rahmen. Mit einem Vorwort von Franz Caramelle. Ausstellungskatalog. Innsbruck, Antiquariat Dieter Tausch 1980.
- ◇ SZUSICH Herbert: Rahmenbilder 1985. Mit Vorworten von Dieter Tausch und Leander Kaiser. Ausstellungskatalog. Innsbruck, Edition Grubert 1985.