

# Über das Rahmen von Bildern

Autor(en): **Keller, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **36 (1949)**

Heft 12

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28385>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Über das Rahmen von Bildern

Von Heinz Keller

Die Funktion des Bilderrahmens wird einem am deutlichsten in Malerateliers ins Bewußtsein gerufen. Ein Künstler, der seine Besucher kennt, hütet sich, ihnen die neuen Bilder ohne Rahmen zu zeigen; denn er weiß, wie viel günstiger sich das Staffeleibild eingerahmt präsentiert. Leinwand um Leinwand, die er hervorzieht, stellt er in bereitgehaltenen leeren Rahmen, und der Betrachter, der ihm dabei folgt, erfährt, wie die Bilder nicht allein an Gewicht, sondern an Geschlossenheit, Haltung, Harmonie und Tiefe gewinnen. Manches, das vorher als Zufälligkeit wirkte, verrät nun seine kompositorische Notwendigkeit. Ganz entsprechend widmet der erfahrene Kunsthändler der Rahmenfrage seine volle Aufmerksamkeit; er zeigt ein neu erworbenes Gemälde den Interessenten erst, wenn er überzeugt ist, daß es richtig eingerahmt ist, und zwar ist ihm dies um so wichtiger, je bedeutender das Werk ist. Dennoch sind die Gesetze des guten Rahmens merkwürdig wenig bekannt und noch kaum gründlich umschrieben worden. Fast jeder Fachmann muß wieder seine eigenen Erfahrungen sammeln, und man trifft im Handel mehr schlecht als gut gerahmte Bilder an.

Es ist nicht selbstverständlich, daß ein Gemälde überhaupt gerahmt sein muß. Ein Wandbild verlangt keinen Rahmen, denn es soll sich ja mit der Architektur verbinden. Es kann unmittelbar aus der Wand hervorgehen und frei auf eine Putzfläche gesetzt sein. Seine Begrenzung bilden Boden, Decke, Seitenwände. Die horizontalen und vertikalen Elemente des umgebenden Raumes verleihen ihm meist schon den Halt, den das Tafelbild vom Rahmen empfängt. Zwar gab es Stilperioden, z. B. Renaissance und Barock, die das Wandbild ebenfalls gerne mit einem plastischen Rahmen oder mindestens mit einer gemalten Bordüre umgaben; doch waren diese Elemente ebenfalls Teile der Raumdekoration und gehörten im gleichen Grade zur Architektur wie zu dem Bilde. Zugleich näherten sich die Wandbilder dieser Epochen in ihrer raumillusionistischen Haltung stark dem Tafelbilde. Die flächenhaften Kompositionen, die wir heute als spezifisch wandbildhaft empfinden, bedürfen einer solchen nachdrücklichen Trennung von der Architektur nicht, selbst wenn sie beweglich sind. Für die späten großen Kompositionen Hodlers z. B. genügt die schmale weißgestrichene Leiste, mit denen sie der Künstler einrahmte, vollkommen, und manche modernen Tafelbilder wie die Werke eines Mondrian vermögen überhaupt ohne Umrahmung zu existieren. Mit einer Architektur gleichen Stiles gehen sie eine Einheit ein, ohne daß ein trennendes oder vermittelndes Element erforderlich wäre.

Der Rahmen um das Staffeleibild hat zunächst einen praktischen Zweck. Er schützt es gegen Beschädigung, verstärkt die Holztafel oder verdeckt die Nagelreihe, die das Leinwandbild auf dem Spanrahmen befestigt. Darüber hinaus besitzt er aber auch eine Reihe von formalen Funktionen. Dies wurde bereits zu Beginn der Geschichte des modernen Tafelbildes verstanden, und seit dem hohen Mittelalter entwickelt sich der Rahmen entsprechend dem Stil der europäischen Malerei.

Die spätmittelalterlichen Altaraufsätze sind selbständige architektonische Kunstwerke, deren dekorative Funktion weit über das Einfassen und Steigern der darin enthaltenen Bildtafeln hinausgeht; doch auch unter den Rahmen für das private Tafelbild entstanden – neben zeitlos schlichten – schon frühzeitig reiche und komplizierte Formen, die daran erinnern, daß sie das Bild in die Zimmerausstattung eingliedern will. Ein solcher Rahmen unterwirft sich darum auch den Stiltendenzen des Mobiliars. Mit besonderer Deutlichkeit wird dies vor den kostbaren italienischen Renaissance-rahmen und den französischen des 18. Jahrhunderts klar. Vor allem bei den reichgeschnitzten phantasievollen Louis-quinze-Formen besteht die Gefahr, daß der Rahmen seine dienende Funktion verliert und wichtiger wird als das Bild.

Der Rahmen bestimmt weitgehend die Wirkung des Kunstwerks; gerade darum soll er sich nach ihm richten. Er kann es kostbar machen oder bescheiden, kann es im Sinne einer flächigen Wandmalerei oder einer realistisch-dreidimensionalen Naturstudie interpretieren; er kann es streng und linear erscheinen lassen oder auf einen Bewegungsrhythmus aufmerksam machen; er kann es farbig oder unfarbig wirken lassen, einzelne Farbtöne dämpfen oder hervorheben. Vielfach können entgegengesetzte Mittel ähnliche Ziele erreichen. Ähnlichkeit oder Gegensatz zwischen Bild und Rahmen dienen oft gleichen Zwecken. Ein Rot im Rahmen macht meist auf eine verwandte Farbe im Bilde aufmerksam; aber auch kalte Farben vermögen warme im Gemälde zu heben. Zwar neigt man heute dazu, von Form- und Farbenverwandtschaften auszugehen – ein helles Bild durch einen hellen Rahmen zu betonen, strenge Formen streng, bewegte lebhaft zu rahmen –; aber man kann den Farbton, den besonderen Rhythmus eines Bildes dadurch auch zerstören, daß man sie durch einen gleichartigen Rahmen fortsetzt. Der Rahmen soll keine Erweiterung des Bildes, sondern seine Begrenzung sein, die zwar mit verwandten Mitteln, aber nicht mit gleichen arbeitet. Es ist eine bekannte Beobachtung, daß

ein Bild mit seinem Rahmen auch den Ausdruck ändert; aber welche Wirkung im einzelnen Falle die angemessene ist, läßt sich nicht durch allgemeine Regeln bestimmen; jedes Kunstwerk muß selber darüber entscheiden. So heißt Kenntnis des guten Rahmens zugleich auch Kenntnis der einzelnen Künstler und ihrer Ziele.

Daraus ergibt sich die einfache und grundlegende, durch die Erfahrung immer wieder neu bestätigte Regel, daß ein Bild in einem zeitgenössischen Rahmen am richtigsten wirkt. Beide sollen aus dem selben Formgefühl hervorgehen. Da der Rahmen eine Interpretation des Kunstwerkes bedeutet, ist es richtig, daß diese durch einen Rahmen der eigenen Zeit unternommen werde. Dauernd haben Rahmenmacher wie Maler und Sammler jene Rahmenformen zu entwickeln gesucht, die für die Bilder der Epoche am günstigsten waren. Die großen Museen sind darum schon lange dazu übergegangen, für ihre alten Gemälde echte Rahmen der gleichen Periode und wenn möglich auch des gleichen Landes, oft sogar, z. B. für das Italien der Renaissance, der gleichen Provinz zu suchen. Wenn irgendwo die täuschende Stilkopie erlaubt ist, so ist es auf dem Gebiete der Rahmung; denn hier hat sie den funktionellen Sinn, dem Kunstwerke zu dienen und ihm zu seiner Wirkung, wie sie der Künstler ursprünglich wünschte, zu verhelfen. Dies verlangt natürlich vom Rahmenmacher eine höchst differenzierte Stilkenntnis, ein handwerkliches Können, das zugleich historisches Wissen ist, und größtes Taktgefühl.

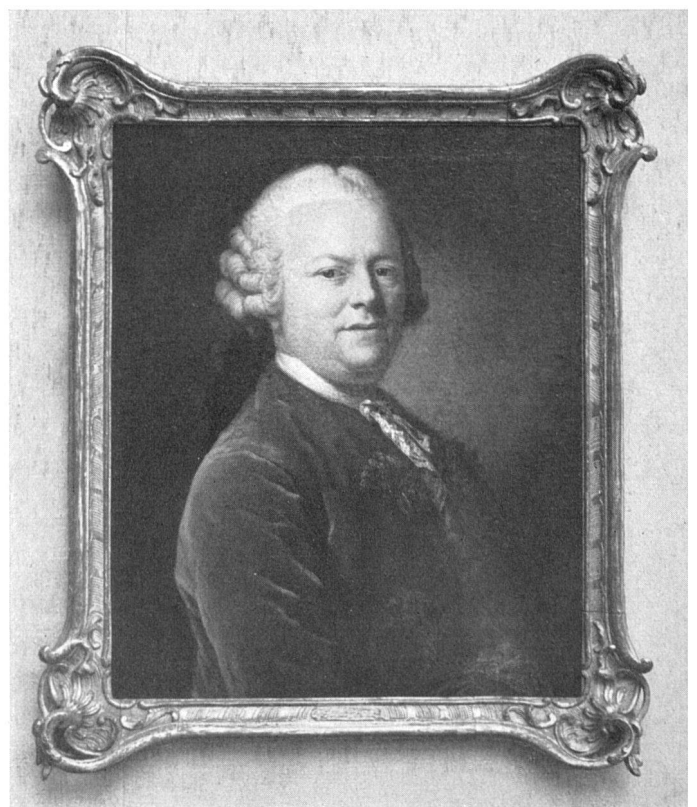
An das Bild im Privatraum werden andere Anforderungen gestellt als an das Sammlungsstück im Museum; und es zeigt sich hier oft, daß der Rahmen eine stilistische Vermittlung zwischen Gemälde und Umgebung zu übernehmen hat. Bilder holländischer Interieurmaler des 17. Jahrhunderts und historische Räume belehren uns z. B., daß der breite schwarze oder dunkelbraune Niederländer-Rahmen ästhetisch absolut befriedigend wirkte, wenn er ein brauntoniges Landschaftsbild inmitten einer weißgekalkten Wand zu isolieren hatte. Auf den farbigen, oft bespannten Wänden des späteren 19. Jahrhunderts erschien er dagegen zu schwer, und die moderne Abneigung gegen den guillochierten Rahmen geht auf diese Fehlwirkung zurück. Wo das holländische Barockbild in die Umgebung leichter Architektur- und Möbelformen kommt, mag man darum eher einem Goldrahmen niederländischen Stils den Vorzug geben. Vor allem wird man sich bei solchen Kopien nicht an die Prunkstücke der Epoche halten, die ein selbständiges Interesse beanspruchen, sondern, eingedenk des dienenden Zwecks, weniger betonte einfache Formen wählen.

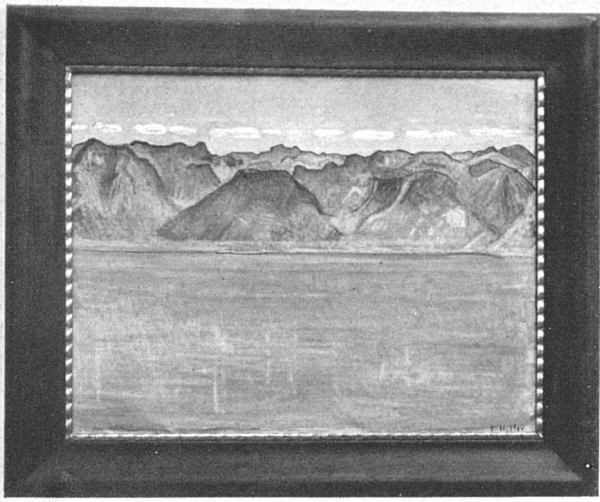
Es stehen aber, um ein Gemälde in seine Umgebung einzustimmen, noch andere Rahmenformen als nur die seiner eigenen Epoche zur Verfügung. Immer wieder haben Sammler und Künstler Rahmen früherer Zeiten benützt, und es ist in den meisten Fällen möglich, ein



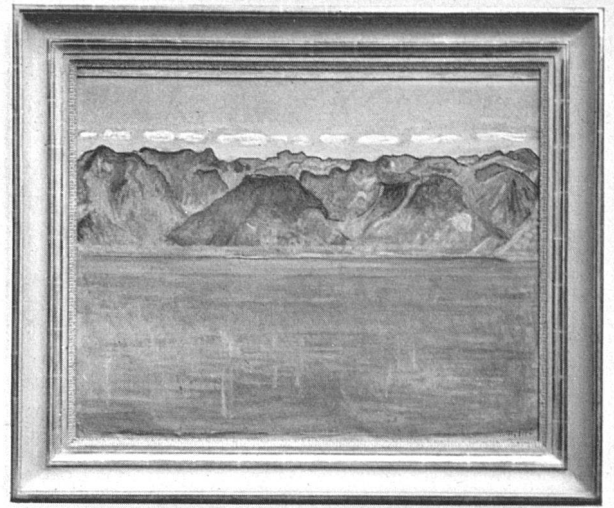
*Innerhalb der strengen Weiß-Schwarz-Wirkung des holländischen Innenraums des 17. Jahrhunderts besaß der dunkle Niederländerrahmen eine klare formale Funktion. (Jan Vermeer van Delft, Dame am Clavecin, National Gallery, London) | Le cadre hollandais foncé possédait une fonction formelle bien définie dans l'atmosphère de gravité, toute en blanc et noir, des intérieurs du 17<sup>e</sup> siècle tels qu'ils étaient conçus aux Pays-Bas | The dark Dutch frame serves a definite formal function in the sober «black and white» atmosphere of the 17th century interiors of the Low Countries  
Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich*

*Die kapriziöse Ornamentik des deutschen Rokokorahmens, die sich kaum für Bilder irgendeiner anderen Epoche eignet, verbindet sich mit dem zeitgenössischen Bildnis zur stilistischen Einheit. (Anton Graff, Bildnis Gottlieb Wilhelm Rabener, Kunstmuseum Winterthur) | L'ornementation capricieuse du cadre allemand de l'époque rococo, qui ne convient guère à d'autres tableaux qu'à ceux de la même période, compose, avec les portraits du temps, une véritable unité | The capricious ornamentation of the German rococo frame, which is hardly suitable for pictures other than those of the same period, creates an artistic unity with period portraits*





*Der schwere dunkle Holzrahmen macht das Bild zeichnerisch und un-  
farbig. (Ferdinand Hodler, Genfersee und Savoyerberge. Privatbesitz  
Winterthur) / Un lourd cadre de bois sombre confère au tableau un  
caractère graphique et en éteint la couleur / A heavy frame of dark wood  
brings out the graphic quality of the picture and dulls the colour*



*Das gleiche Bild in einem modern abgewandelten Renaissancerahmen  
(oben provisorische Einlage). Durch das gedämpfte helle Gold wird die  
nuancierte Farbigkeit hervorgehoben / La même toile dans un cadre de  
style renaissance modernisé. La dorure claire, mais assourdie, fait ressor-  
tir le coloris nuancé de la toile / The same canvas in a modernised renaiss-  
ance style frame. The subdued pale gold brings out the shaded colouring*

Kunstwerk mit einem historischen Stück zu rahmen, wenn auch der gleichzeitige Rahmen vorzuziehen ist. Fast nie dagegen wirkt ein Rahmen jüngeren Stiles um ein älteres Bild gut. Es geht damit wie mit den Kunstfälschungen: Die Zeitgenossen lassen sich vielfach täuschen; doch schon die nächste Generation erkennt den Widerspruch und findet ihn unerträglich. Jeder Besucher der Dresdener Gemäldegalerie erinnert sich an das Befremden, das etwa die Gemälde der italienischen Renaissance in den Rokokorahmen Augusts III. erwecken. Er mochte sich mit dem Gedanken trösten, daß diese Rahmen von 1747 an sich vollendete Werke handwerklicher Kunst waren; in ihrem Zusammenklänge mit dem Bilde behielten sie immer etwas Irritierendes. Ganz ähnlich störend ist es, wenn ein Courbet oder noch ein Renoir mit einem modernen Phantasierahmen versehen wird. Das Auge empfindet eine schädigende Härte oder mindestens eine irreführende oberflächliche Aktualisierung.

Rahmen älteren Stiles können sich dagegen sehr gut mit jüngeren Bildern vertragen, und es gibt Epochen, die dazu direkt zwingen. Dies gilt vor allem für das spätere 19. Jahrhundert. Nach dem Biedermeier wurde kein guter selbständiger Rahmentyp mehr entwickelt. Es entstanden jene schwerfälligen Abwandlungen historischer Vorbilder, die oft zugleich billig und protzig wirken, denn das Lieblingsmaterial der Zeit, der Gips, gab die Möglichkeit reicher Verzierungen und verleitete gleichzeitig, die Einzelheiten zu vergrößern. Der energische, nervöse Schwung und die lebensvolle Unregelmäßigkeit des geschnitzten Rahmens wurden durch eine matte Ornamentik aus Negativformen und durch maschinell geprägte Ornamente aus Metallzylindern verdrängt. Die Industrialisierung vollendete den Niedergang des wohlfeilen Rahmens. Bis heute überwiegen unter den ein-

fachen Rahmen die der maschinellen Herstellung angepaßten kümmerlichen Degenerationsformen.

So kommt der Sammler oft in den Fall, einen schlechten Rahmen des letzten Jahrhunderts ersetzen zu müssen, und in den meisten Fällen wird die getreue Reproduktion eines historischen Stückes – so verlockend es theoretisch erschiene, modernere Formen anzuwenden – die einzige Lösung sein. Die bald fünfhundertjährige Geschichte des europäischen Rahmens hat dafür eine so reich variierte Reihe von Möglichkeiten entwickelt, daß immer eine befriedigende Korrektur möglich ist. Es zeigen sich dabei unerwartete Formaffinitäten über die Jahrhunderte hinweg, wenn etwa französische Bilder des Impressionismus einen Louis-quatorze-, Régence- oder Louis-seize-Rahmen am besten ertragen, ein Bild von Matisse oder Bonnard in einem eigenwillig schwungvollen spanischen Barockrahmen zur besten Wirkung kommt oder ein Gemälde von Courbet oder Delacroix einen venezianischen Spätrenaissance-Rahmen verlangt. Nicht überall geht dabei die Rechnung kompromißlos auf. Es zeigt sich z. B. oft, daß ein Louis-quatorze-Rahmen in seiner korrekten Form für ein modernes Bild zu unruhig ist. Die stoffbespannte Einlage, die man oft sieht, geht auf das an sich richtige Empfinden zurück, daß das kleinteilig bewegte Ornament des «Herzlaubs» in manchen Fällen von der Bildfläche getrennt werden sollte. Richtiger ist es wohl, den Rahmen innen um eine ebenfalls vergoldete glatte Einlage zu bereichern. Wenn immer möglich aber sollte die historische Rahmenform unangetastet bleiben; denn jede Veränderung bedeutet auch ein Mißverstehen einer konsequent und stilvoll entwickelten Form, und gerade der scheinbar so phantasievoll schmuckfreudige französische Rahmen des 17. und 18. Jahrhunderts ist das Produkt einer sehr logischen Entwicklung. Die ästhetisch empfind-



*Der spanische Barockrahmen verträgt sich in überraschender Weise mit dem modernen Bilde, da sein Ornament den eigenwilligen Formenrhythmus des Gemäldes aufnimmt. (Henri Matisse. Bildnis der Tochter des Künstlers, Sammlung Dr. Arthur Hahnloser, Winterthur) | Le cadre espagnol de style baroque s'accorde de façon surprenante avec une toile moderne, dont le rythme est comme repris et prolongé par son ornementation | The Spanish baroque frame lends itself surprisingly well to a modern painting because it captures and repeats the rhythm of the picture in its ornamentation*

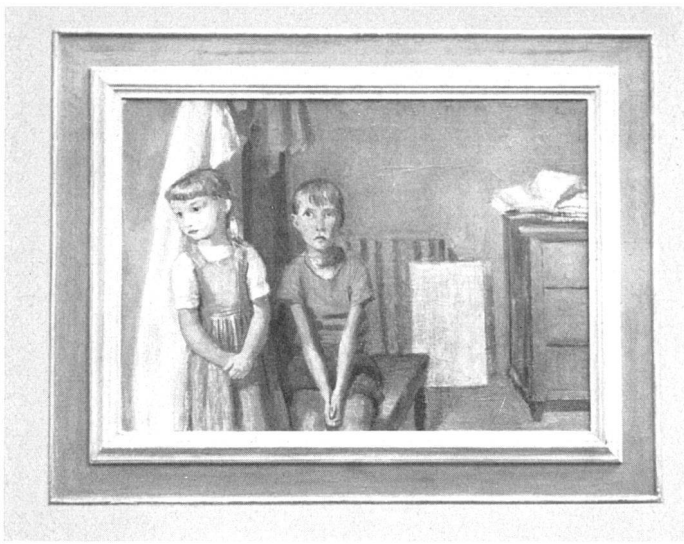
*Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich*



lichen Stellen des Rahmens sind immer die Ecken. Bei Rundstäben und Hohlkehlen entstehen hier, wenn sie in die Gehrung geschnitten werden, jene scharfen ausstrahlenden Diagonalen, die dem empfindlichen Auge störend erscheinen. Am schärfsten zeichnen sie sich bei den fabrikmäßig hergestellten, bereits fertig vergoldeten Profilen ab, die einfach noch zurechtgeschnitten und zusammengesetzt werden. Wird ein rohgekehler Rahmen grundiert und vergoldet, so besteht die Möglichkeit, die Fugen zu verschleifen und einen weicheren Übergang zu schaffen. Selbst bei der spätmittelalterlichen Konstruktion aus rechtwinklig verplatteten Leisten, wo diese Gehrungsfugen fehlen, bringt aber die Abfolge der rechten Winkel etwas von der nach außen ziehenden Diagonalwirkung mit sich. Die Eckmotive des Barockrahmens suchen sie zu verdecken, und um diese Betonung der Ecken auszugleichen, fügte man auch noch die Mittelmotive hinzu. So hat der Louis-quatrorze-Rahmen bis heute seine klassische Gültigkeit für die Werke von mehr traditioneller Haltung bewahrt. Voraussetzung ist allerdings, daß er mit vollem Verständnis für seinen Aufbau wiederholt und nicht etwa willkürlichen Veränderungen unterworfen werde.

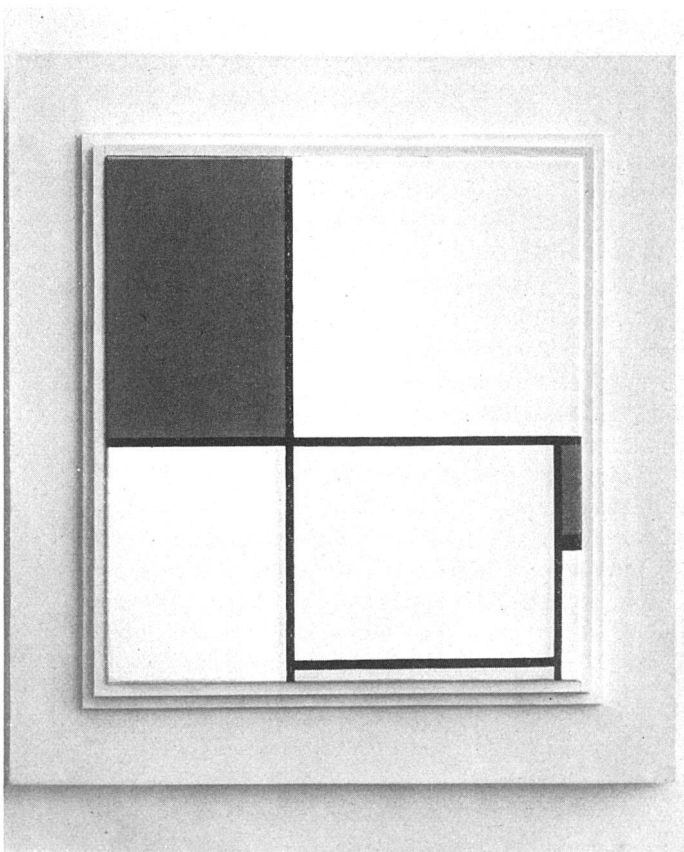
Mit der gleichen Gewissenhaftigkeit wie die historische Form sollte auch die Patina behandelt werden. Meist wird hier durch Übertreibung gesündigt. Ein Empirerahmen etwa, dem der Glanz des Goldes genommen wird, ist ein Unding; er soll ohnehin nur für die Bilder gewählt werden, die eine klassizistische Strenge der Linie und Kühle der Farbe aufweisen, so daß sie eine metallische Härte des Goldes durchaus ertragen. Bei Kopien älterer Rahmen ist die Dämpfung des Goldes immer eine Taktfrage. Was heute durch Spritzen, Hervorreiben des Bolusgrundes, Kratzen usw. alles getan wird, liegt vielfach auf der Linie des Heimatstils. Es hat mit einer edlen Alterspatina durchaus nichts zu tun; vielmehr entspricht es einem durchaus fragwürdigen Zeitgeschmack, der von jeder echten Modernität weit entfernt ist und schnell überholt sein wird.

Seit dem Jugendstil wird versucht, neue Typen für den Bilderrahmen zu entwickeln. Mit der ungegenständlichen Kunst sind an ihn auch ganz neue Anforderungen gestellt worden. In vielen Fällen wird von ihm eine Strenge und Einfachheit verlangt, die bis zur völligen Unterordnung geht. Auch die Vergoldung, die von der



Neues Schweizer Bild in einem nach Anweisung des Malers entstandenen leicht polychromierten Rahmen, der die traditionelle Form des italienischen Renaissancerahmens abwandelt. (Fritz Pauli, Zwei Kinder, Stiftung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur.) | *Toile suisse contemporaine dans un cadre inspiré de la tradition de la Renaissance italienne, et dont la discrète polychromie a été réalisée sur les indications de l'artiste* / *Contemporary Swiss painting in a frame inspired by the Italian Renaissance tradition, polychromed as suggested by the artist*

Das «konkrete» Kunstwerk kann auf den plastischen, die Raumillusion fördernden Rahmen verzichten. Mondrian montierte seine späteren Werke auf weiße Tafeln, die eine Wandfläche andeuten. (Piet Mondrian, Komposition D 1932. Sammlung Max Bill, Zürich.) | *L'art «concret» peut renoncer au cadre plastique contribuant à l'illusion de l'espace. Mondrian a monté ses dernières œuvres sur des panneaux blancs évoquant la surface d'un mur* / *«Concrete» art can renounce the plastic frame that contributes to the illusion of space. Mondrian has mounted his latest works on white panels suggestive of wall surface*



Renaissance bis zu Cézanne – abgesehen von den Kleinmeistern des Nordens – die gütige Farbe geblieben war, ist heute in ihrer Monopolstellung bedroht. Aus echten Stilrahmen, deren Vergoldung bis auf die Kreidegrundierung weggeschabt wurde, hat sich der moderne Décapé-Rahmen entwickelt, und von da war es nur noch ein kleiner Schritt zu dem Rahmen, der auf jede Spur von Metall überhaupt verzichtet und seine Wirkung auf dem reinen und getönten Weiß der Kreide aufbaut. Zu hellen, wandbildhaft flächigen Bildern von rauher Oberflächenstruktur gibt er vielfach die richtige Ergänzung; zu der älteren, sonoren Ölmalerei dagegen gerät er in ungünstigen Gegensatz. Unvergoldete Holzrahmen, oft dunkel gebeizt, hat der Norden immer gekannt und für einfache, vor allem bäuerliche Kunst und die Graphik verwendet. Sie haben auch heute in manchen Fällen, wo sie den Ausdruck des Kunstwerks ergänzen, ihre Berechtigung.

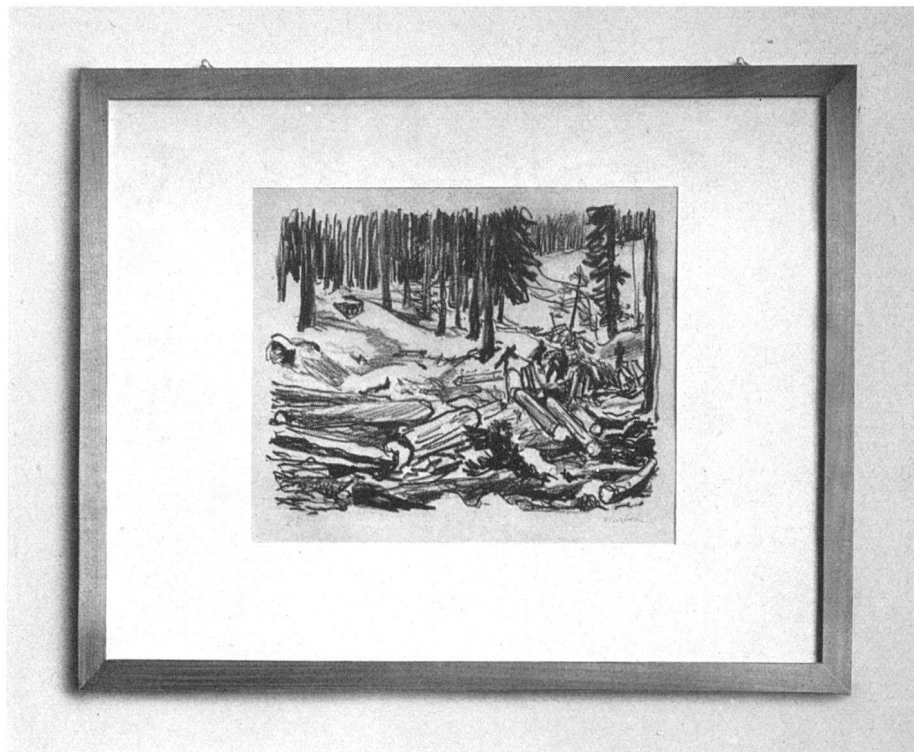
Wenig prinzipiell Neues hat sich im Grunde bei den Rahmenprofilen gezeigt. Die meisten guten modernen Profile sind bei genauerem Zusehen vereinfachte Abwandlungen älterer Vorbilder. Leider sind die industriell hergestellten Leisten zur Hauptsache besonders schlecht; sie werden merkwürdigerweise mit Vorliebe auf konvexen Formen aufgebaut statt den konkaven, zur Bildfläche überleitenden, die der sinnvolle Rahmen verlangt. Die einzige wirklich entschieden moderne Rahmenform ist die strenge schmale Leiste, wie sie das «konkrete» Kunstwerk gerade noch zuläßt. In welchem geringem Maße sich sonst allgemeingültige neuzeitliche Rahmentypen entwickelt haben, zeigt schon der Mangel an einer Terminologie. Es gibt zwar Phantasienamen einzelner Firmen, aber kaum Bezeichnungen, die zur allgemeinen Verständigung dienen könnten.

So steht für die Rahmung zeitgenössischer Kunst eine verwirrende Fülle junger und historischer Möglichkeiten zur Wahl. Ihr Nebeneinander spiegelt die Situation der modernen Kunst wieder. Die Entscheidung für das Richtige müßte eigentlich immer aus dem Stilempfinden des Künstlers oder dem verwandten des Zeitgenossen heraus möglich sein. Ein Zögern oder Fehlurteil verrät den Mangel an einer verbindlichen künstlerischen Orientierung.

Leichter ist es, einige Grundregeln des Rahmens von Aquarellen, Zeichnungen und druckgraphischen Blättern zu nennen. Es ist selbstverständlich, daß hier einfache, leichte Rahmenformen genügen und zu reiche Profile nur stören. Dazu kommt, daß eine Zeichnung oder ein Aquarell immer unter einen Passepartout gehört, der die Bildfläche vom Rahmen trennt, sei er noch so schmal. Nie dürfen solche Blätter wie das massigere Ölbild behandelt werden; es soll durch die Montierung zum Ausdruck kommen, daß das leichte und empfindliche Papierbildträger ist, selbst wenn es sich etwa um eine Kohlezeichnung von kräftig plastischen Formen handelt.

*Einfacher moderner Wechselrahmen mit richtig montiertem graphischem Blatt (Lithographie von Victor Surbek in «Arta»-Wechselrahmen.) / Lithographie convenablement encadrée dans un passe-partout moderne de conception simple / Lithograph fittingly framed in a modern passe-partout frame simply designed*

*Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich*



Eine Zeitlang glaubte man, beim Zeichnungs-Passepartout auf die Lineaturen à la Glomy verzichten zu müssen. Auch hier hat es sich gezeigt, daß ältere Blätter mit der historischen Lösung doch am schönsten zur Wirkung kommen. Diese umgebenden Linien und, vor allem bei Aquarellen, ein farbig getönter Streifen, vermitteln zwischen dem Bilde und der hellen Fläche des Passepartouts und nehmen diesem die Härte. Für moderne Blätter besteht aber auch da die Möglichkeit schlichterer und strengerer Lösungen. Man wird hier meist einzig einen Papierton wählen, der von dem der Zeichnungen verschieden ist, um ihre Begrenzung deutlich zu machen.

Falsch angebracht sind die Lineaturen bei der Druckgraphik, die ihrer nicht bedarf. Höchstens kolorierte Umrißstriche, die Aquarellwirkung suchen, dürfen so behandelt werden. Lineaturen um reine Graphik dagegen erwecken in störender Weise die Vorstellung einer Zeichnung. Oft ist hier ein Passepartout überhaupt überflüssig, sobald das Blatt durch Glas und Rahmen geschützt ist, denn die moderne Graphik wird fast immer so gedruckt, daß sie in einem weißen Raume von richtiger Proportion steht. Nur die frühen Drucke, die Kupferstiche Dürers etwa, wurden vom Künstler bis nahe an den Plattenrand beschnitten; alle neuere Graphik ist vom Sammlerstandpunkte aus entwertet, wenn dies nachträglich mit ihr geschieht. So soll, wenn Graphik unter Passepartout gelegt wird, der Plattenrand und ein schmaler oder breiterer Streifen des weißen Papiers (dies auch bei Lithographien) erscheinen. Der Sammler wird auch die Signatur nicht verdecken und schon wegen ihr rings um den Bildspiegel einen Papierrand sichtbar stehen lassen.

Im Zusammenhange mit der Rahmenfrage erscheint die künstlerische Fragwürdigkeit der Faksimilereproduktionen mit besonderer Klarheit. Wie sollen sie behandelt werden, als Gemälde – die sie nachahmen wollen – oder als graphische Blätter – die sie in Wirklichkeit sind –? Man könnte glauben, das Faksimile fordere den gleichen Rahmen wie sein Original. Versuche in dieser Richtung zeigten aber schnell, daß ein schwerer, kostbarer Rahmen um einen Druck zu einem offenkundigen Widerspruch zwischen Gefäß und Inhalt führt, daß der materielle Wert des Rahmens die Wohlfeilheit der Reproduktion doppelt fühlbar macht, und daß die stumpfe Oberfläche des bedruckten Papiers – statt der kostbarlebendigen Materie des Originals – in einem edlen Goldrahmen empfindlich abfällt. So sieht man oft billige, vereinfachte Nachahmungen der Originalrahmen, die wiederum ästhetisch unbefriedigend sind. Wenn man dagegen versucht, die Faksimilereproduktionen als Druckgraphik mit sichtbarem Papierrand zu rahmen, stört das harte Weiß des Papiers den Farbklang meist empfindlich. Die erträglichste Kompromißlösung ist wohl ein guter, flacher, aber etwas breiterer Graphikrahmen mit stoffüberzogener Einlage, die einen Passepartout andeutet, und ein Glas über das Bild, damit auf den Charakter als Druck hingewiesen wird. Es ist ein Kompromiß; aber ohne ihn geht es bei einem so doppeldeutigen Produkt, wie es ein Gemäldefaksimile ist, kaum ab.

Indem der Rahmen dem Kunstwerk zu dienen sucht, hat er an dessen Stilwandel und Problematik teil. Zeiten zielbewußter und stilistischerer Entwicklung, spiegeln sich in ihm so gut wie solche des Zögerns und der Desorientiertheit. So ist er gleichzeitig auch ein Prüfstein für ein Kunstwerk und für eine ganze Epoche.